

**Benoît Labourdette**

33ter, rue Beaumarchais  
93100 Montreuil  
45 87 42 03 (bureau)  
42 87 80 32 (domicile)

Mémoire de maîtrise

Août 1995

**Etudier son propre film :  
apprentissage et enjeux**

Directeur de recherche

Pierre Sorlin

**"Barthes remarquait que l'on ne dispose d'aucune étude ou enquête sur le *travail* de l'écrivain : on en est encore à parler d'inspiration, de muse ou de génie."**

Citation de Georges Perec, in *Perec ou la Cicatrice*, de Jean Duvignaud, Actes Sud 1993.

J'ai réalisé un premier film de long-métrage, de fiction, qui s'intitule "*La tête dans l'eau*" (16mm, 70', 1994). J'ai l'intention de réaliser d'autres films.

L'artiste se doit d'évoluer. D'oeuvre en oeuvre, il doit perfectionner sa perception et ses techniques.

Pour évoluer, je veux comprendre quel a été mon *travail* dans la réalisation de ce premier long-métrage ; c'est l'objet de ma recherche.

Car je veux améliorer mon *travail* futur.

Ce mémoire de maîtrise m'a permis de franchir une étape importante dans ma façon d'aborder le travail cinématographique. Grâce à cette recherche, j'ai changé, dans le sens d'une évolution positive.

J'espère que tout ce que j'ai appris en écrivant ce texte pourrarejaillir sur vous, et que la lecture vous intéressera autant que l'écriture m'a passionnée.

Benoît Labourdette

# **Etudier son propre film : apprentissage et enjeux**

## Sommaire global

5	<b><u>Avant-propos</u></b>
18	<b>I <u>Mon projet initial</u></b>
25	<b>II <u>Le contexte</u></b>
42	<b>III <u>Pourquoi réaliser les images avant le son</u></b>
62	<b>IV <u>Le travail du film</u></b>
123	<b>V <u>Apprentissage et enjeux</u></b>
138	<b><u>Index</u></b>

## Références bibliographiques

# Etudier son propre film : apprentissage et enjeux

## Sommaire détaillé

### 5 Avant-propos

- 7 Ce que j'ai déjà appris
- 8 Ce que je veux apprendre
- 9 Faut-il étudier son propre film ?
- 10 Note sur l'objet de ma recherche
- 12 Définition précise de l'objet d'étude
- 13 Construction du mémoire
- 14 Note sur la rédaction du mémoire
- 16 Votre lecture de ce mémoire

### 18 **I** Mon projet initial

- 20 Pourquoi ce fantasme de faire la bande son avant la bande image ?
- 22 La solution par le son
- 22 La démarche artistique "pure"
- 23 Le risque de devenir esclave de ses outils

### 25 **II** Le contexte

- 27 Villa Beausoleil - La révélation initiatrice
- 29 Les conventions
- 31 La liberté
- 33 Les supports et la technique
- 34 Le tournage
- 35 Les moyens
- 36 Le contexte
- 37 L'assurance de pouvoir terminer le film
- 39 La post-production

### 42 **III** Pourquoi réaliser les images avant le son

- 44 Je n'avais pas le temps
- 45 On ne peut pas penser à tout en même temps
- 46 Une entreprise impossible
- 48 La technique idéale
- 50 Les deux méthodes de post-production actuelles
- 53 Raisons techniques de terminer le montage image 16mm avant de réaliser le son
- 54 Raisons économiques
- 55 Parenthèse : pourquoi parler technique ?
- 59 Etre en confiance
- 60 La peur de la technique
- 61 La décision

62

## IV

### Le travail du film

63

Vue générale

65

Rapport à la norme

66

Contraintes dûes à la séparation entre montage image et montage son

68

Bénéfices des contraintes imposées par le choix de séparation  
entre montage image et montage son

69

Le travail dans la chronologie

72

L'imprévu

73

La liberté

74

La préparation de la bande son a déterminé le montage image

76

Formalisons

78

Les étapes de la post-production

79

Les changements

80

Perception de la copie de travail

81

La vertu de la conception

82

L'improvisation

83

Il fallait préparer la bande son

83

La nécessité de *réécrire* le film

85

"Il faut s'arrêter" (proverbe grec)

85

La préparation de la bande son

87

Le pernicieux montage vidéo

89

La négligence du dérushage

90

Le montage "cinéma"

91

De quelle façon les sons influencent le rythme des images

92

Le travail avec la bande 6,25

93

Un abord différent du montage image

94

De quelle façon les sons influencent la durée du montage image

95

Mon premier projet de maîtrise

96

Les vieilles cassettes DAT

97

Quel est le sujet de mon film ?

98

La prise de distance par rapport au son direct

100

Cadrage visuel et cadrage sonore

101

L'espace sonore

103

Contre l'ontologie

104

Le rapport monteur-réalisateur

106

Séparation des sons en plusieurs pistes virtuelles

107

L'intention du scénario

111

Comment fabriquer des sons

113

Se mettre dans son film

116

Pourquoi retravailler les sons ?

118

Comment retravailler les sons

120

Les supports du son

122

Classement des sons

123 V

## Apprentissage et enjeux

124

Les questions à se poser

125

La démarche scientifique

127

Structure de ma recherche

129

L'introspection

133

L'écriture du scénario

135

Travailler vite

136

Bénéfices de l'étude de son propre travail

137

Les deux suites de ce mémoire

# **Avant-propos**

Certains pensent qu'on n'apprend l'art de la création cinématographique qu'en faisant des films. Que ce soit en les réalisant ou y en participant à quelque poste que ce soit.

Je peux reprendre en écho une réflexion de Rainer Maria Rilke : *“En art, on ne peut s'en tenir qu'au “réalisé” ; qui dès lors qu'on s'y tient, grandit et vous conduit de plus en plus loin. Les “perspectives et intuitions dernières” ne sont données qu'à celui qui est et qui reste au coeur du travail, je crois, et celui qui n'y pense que de loin ne saurait avoir sur elles aucune emprise.”\**

Cette certitude, qu'on n'apprend qu'en étant à l'intérieur du travail, est très profondément ancrée dans l'homme. On peut le vérifier quotidiennement dans le milieu du cinéma, où un grand nombre de jeunes gens travaillent d'arrache-pied gratuitement ou pour des sommes dérisoires sur des courts comme sur des longs métrages. Les postes qu'ils occupent ne sont pas des plus prestigieux, mais ces jeunes gens sont ravis d'être là où ils sont, car ils *apprennent*.

Mais, à mon sens, ça ne suffit pas pour vraiment apprendre.

---

\* Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Seuil 1991 (première parution en 1952), page 19.

## Ce que j'ai déjà appris

J'ai décidé de réaliser un long-métrage parce que je ressentais le besoin d'une certaine durée pour pouvoir développer mon esthétique et mon discours. Mais aussi, je savais que la réalisation d'un long-métrage me poserait des problèmes dont je ne pouvais soupçonner la mesure avant de les avoir réellement rencontrés. Je voulais me confronter à ces problèmes pour apprendre. J'avais donc besoin de réaliser rapidement ce film pour franchir une étape.

Et effectivement, j'ai énormément appris en *faisant* ce film. Ce que je crois avoir appris de plus notable est la notion d'exigence : quand on fabrique un objet d'art, il ne faut pas s'arrêter de travailler avant d'avoir atteint le résultat qui nous satisfait pleinement. Il ne faut se tolérer aucune concession. Je ne veux pas dire qu'il ne faut pas s'adapter aux contingences, je veux dire qu'il ne faut arrêter le travail que lorsque l'on sent qu'il est parfait. Il faut savoir s'écouter soi-même. Cet enseignement se résume ici en deux phrases, mais pour moi, puisque j'en ai senti intimement les enjeux, il a donné naissance à une conscience qui m'est aujourd'hui permanente à l'esprit lorsque je fabrique un objet audiovisuel.

J'ai donc appris en réalisant ce film la nécessité de l'exigence vis à vis du travail, et vis à vis de soi-même pendant le travail.

Mais j'ai plus que cela à apprendre de ce travail de trois ans.



## Ce que je veux apprendre

Il me paraît profitable pour mon travail futur d'essayer de comprendre précisément à posteriori quel a été mon travail dans la réalisation de ce long-métrage.

Je suis contre la dichotomie théorie/pratique. Je trouve ridicules les querelles qui opposent ceux qui prétendent qu'il n'y a que l'apprentissage sur le tas qui soit valable, et ceux qui n'osent pas sortir de leur cocon universitaire. Il est évident qu'une réflexion approfondie et théorique sur le cinéma ne peut que nourrir le travail de création.

Je ne suis pas d'accord avec Jean Dubuffet, qui annonce : *“L’homme de culture est aussi éloigné de l’artiste que l’historien l’est de l’homme d’action.”\** . Dubuffet ne porte là qu'un jugement de nature sociale. Mais lui-même, en tant que peintre qui écrit aussi des livres, ne prouve-t-il pas le contraire de l'idée qu'il avance ?

De toutes façons, personnellement, je ressens très fortement le besoin de réfléchir *après* sur la façon dont j'ai travaillé *pendant*. Depuis toujours, j'écris quotidiennement de très courts essais à propos des films que j'ai faits (sur lesquels je me questionne perpétuellement), de mon travail sur les films des autres et du rapport entre les films que je vois et mon idée du cinéma. Ainsi, le fait d'écrire un mémoire de maîtrise qui soit une étude de mon travail s'inscrit totalement dans ma façon de pratiquer la création cinématographique.

---

\* Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Les éditions de minuit 1986, page 16.

## Faut-il étudier son propre film ?

Si l'on prend au mot la phrase de Rilke : "*Les "perspectives et intuitions dernières" ne sont données qu'à celui qui est et qui reste au coeur du travail (...)*", il semble qu'il ne sert à rien de prendre de la distance par rapport à son travail, et que la seule façon d'évoluer dans son art soit de se lancer sans réfléchir dans une nouvelle création, et ainsi de suite. Je ne suis pas d'accord.

Il me semble indispensable de se préparer avant de se lancer dans un nouveau projet, et se préparer c'est entre autres tirer les conséquences des expériences passées, donc étudier son travail.

Rilke écrit, toujours dans les *Lettres sur Cézanne* : "*Si l'on vit aussi mal, c'est qu'on aborde toujours le présent sans préparation, sans moyens et de la façon la plus distraite.*"\* Je me donne la liberté d'appliquer sa réflexion à la création artistique : son assertion vient confirmer le fait qu'il faut étudier son propre film, pour mieux se préparer à la fabrication des suivants.

**Je vais étudier ici mon *travail* du film, c'est à dire la partie *fabrication* de l'oeuvre.**

Qu'ai-je à apprendre de cette étude ? Qu'a-t-on à apprendre en général de l'étude de son travail ? Et comment doit-on pratiquer cette étude pour qu'elle produise des résultats fructueux ?

Voici les questions qui forment le tissu essentiel de cet ouvrage.

---

\* Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Seuil 1991 (première parution en 1952), page 21.

## Note sur l'objet de ma recherche

Le but de ma recherche est de mieux comprendre mon *travail*, pour l'améliorer par la suite.

Pour atteindre le même but, il aurait pu être intéressant que j'étudie mon film dans une perspective de la réception, c'est à dire que je l'analyse en tant que spectateur.

J'aurais pu le faire, en me basant sur les regards extérieurs que les spectateurs de *La tête dans l'eau* me donnent (lettres et paroles), et même sur mon propre regard extérieur par rapport à mon film (c'est à dire la façon dont j'en parle, et dont j'écris à son propos, lorsqu'il faut le présenter ou le défendre). Je dispose de tout un corpus de textes et d'enregistrements qui me permettrait de mener une recherche dans cette optique.

J'aurais pu nommer le mémoire en question *Regards sur mon film*.

Mais la recherche, directement sur le travail, que j'ai choisi de mener, m'est plus adaptée.

En effet, c'est la première fois que j'approfondis un travail sur ma propre production ; et il me semble qu'il me faut d'abord chercher à comprendre mes moyens (étude du travail du film, ce que je vais faire ici) avant de pouvoir chercher à comprendre mes fins (étude du film lui-même).

On peut mener le raisonnement inverse : il faut d'abord chercher à comprendre ses fins pour pouvoir ensuite "gérer" ses moyens dans une direction cohérente. Personnellement, je n'ai pas assez de distance par rapport à moi-même pour en être capable, et je me retrouve tout à fait dans cette phrase de Robert Bresson : "*Sois précis dans la forme, pas toujours dans le fond (si tu peux).*"\*\*

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard 1975, page 132.

## Définition précise de l'objet d'étude

Je souhaiterais pouvoir étudier toutes les étapes de la fabrication de *La tête dans l'eau*, mais c'est un travail tellement important et diversifié qu'il ne m'est pas possible de l'embrasser dans son ensemble. J'ai donc décidé de restreindre mon objet d'étude à l'étape de la post-production sonore.

Pourquoi le choix de l'étude de la post-production sonore et non du tournage, de l'écriture du scénario ou du montage image par exemple ?

J'ai choisi de traiter cette étape du travail pour deux raisons :

D'une part, je l'ai menée absolument seul. Je suis pleinement responsable de tous les choix. Tout ce qui a été fait lors de la post-production sonore m'appartient en propre ; le corpus est donc facilement repérable, il ne s'agit que de moi et de mon film. (Il serait beaucoup plus complexe de juger le travail du tournage, par exemple, qui se fait en équipe, donc où il est plus difficile de cerner à qui incombent les responsabilités des choix qui ont été faits.)

D'autre part, *La tête dans l'eau* a été complètement *réécrit* pendant sa post-production sonore, qui a duré presque deux ans. Cette étape du travail me semble ainsi être le moment essentiel de la création du film.

Donc l'étape de la post-production sonore de *La tête dans l'eau* est à priori l'objet d'étude qui recèle le plus de potentialités d'enseignement pour moi.

## Construction du mémoire

L'investigation précise du travail de post-production sonore de *La tête dans l'eau*, qui est la partie essentielle du mémoire, est structurée chronologiquement, pour que la lecture en soit simple. C'est l'objet de la partie IV : "Le travail du film". Trois questions principales tendent mon étude :

"Qu'ai-je appris de l'étude de mon travail ?"

"Que peut-on attendre de ce type d'étude ?"

"Comment la pratiquer le mieux possible ?".

Mes parti-pris de réalisation de *La tête dans l'eau* n'ont pas été décidés par hasard. Ils ont une histoire, par rapport à mon *projet général de cinéma* (partie I : "Mon projet initial").

Il m'a semblé indispensable de faire précéder l'étude de la post-production sonore d'une description du contexte de la réalisation du film, pour que la nature de mon travail puisse être située (partie II : "Le contexte").

Mes parti-pris se sont adaptés aux contingences liées à la réalisation de *La tête dans l'eau*. J'explique de quelle façon dans la partie III : "Pourquoi réaliser les images avant le son".

Enfin, dans la partie V : "Apprentissage et enjeux", à l'issue du travail, je pourrais essayer de cristalliser le bénéfice et les difficultés de ma démarche, et, par extension, de porter une réflexion plus générale sur ce type de démarche.

## Note sur la rédaction du mémoire

Les questions de fond que pose ce travail d'investigation viennent sous la forme de prolongements du discours, quand dans le cours de l'analyse chronologique du travail du film, elles trouvent un prétexte support de leur développement.

Il ne faudra donc pas s'étonner de constater que ce mémoire n'est quasiment formé que d'excroissances successives de texte, qui "poussent" sur une trame chronologique. C'est de cette façon "parasitaire" que j'ai pu tirer la substance de ma pensée, n'abordant que les sujets qui m'intéressaient, et me permettant des digressions essentielles au propos fondamental.

Je pense que les idées théoriques ou plus généralement les concepts sont des sortes de "parasites" de la réalité concrète, c'est pour cela que je les fais intervenir de façon "parasitaire" dans la forme même de la rédaction du mémoire. La structure manifeste chronologique du mémoire n'est donc qu'un prétexte nécessaire au développement des parasites, qui sont l'essentiel.

(Au départ, un parasite se greffe sur un corps. Puis, peu à peu, une dépendance mutuelle se met en place, qui fait que le corps et le parasite deviennent consubstantiels. Ils ne peuvent alors plus vivre l'un sans l'autre. Si on les séparait, ils mourraient chacun.)

Certains esprits verront dans cette forme de construction un manque de construction. Non, c'est une construction moderne. Nous sommes à l'ère de l'hypertexte, et nous commençons à nous habituer à accéder à l'information beaucoup plus immédiatement qu'avant. Cela change notre représentation du monde et nos structures de pensée.

J'ai rédigé ce mémoire avec cette nouvelle idée de la structure manifeste, qui n'est plus fixe comme avant, mais mouvante, *en réseau*. Ainsi elle laisse mieux respirer, transpirer, la pensée profonde, dont la structure, par essence, ne peut se manifester explicitement.



## Votre lecture de ce mémoire

J'apprends beaucoup plus en lisant au hasard des paragraphes de Robert Bresson dans ses *Notes sur le Cinématographe*, qu'en lisant pas à pas un guide du réalisateur ou un manuel de scénario. Ces derniers ouvrages relèvent d'une organisation précise et réfléchie, ils sont très structurés, alors que *Notes sur le cinématographe* n'est aucunement construit, ce n'est qu'une liste d'assertions en vrac. Pourtant, le livre de Bresson est beaucoup plus profond.

J'ai essayé de construire cet ouvrage en tenant compte de ce constat.

Ainsi, la lecture de ce mémoire n'a pas forcément à être linéaire, c'est pour cela que j'ai établi un index alphabétique.

Vous pouvez lire cet ouvrage en vous y frayant votre propre chemin : trouvez dans l'index une idée ou un sujet qui vous intéresse, allez à la page concernée, lisez... puis revenez à l'index, cherchez une autre idée qui vous semble pouvoir compléter votre questionnement par rapport à ce que vous venez de lire, et ainsi de suite.

Comme cela j'espère que le lecteur pourra mieux se retrouver, *lui-même*, au travers de mon ouvrage.

**Étudier son propre film :  
apprentissage et enjeux**

**I**

**Mon projet initial**

J'avais, à l'époque où j'ai conçu de réaliser *La tête dans l'eau*, un fantasme, que j'ai toujours d'ailleurs, qui est de réaliser un film en faisant la bande son avant la bande image.

C'est prendre le contre-pied de la technique conventionnelle du film de fiction, où l'image est première. Bien sûr les clips musicaux, les concerts et les opéras filmés ont une bande son insécable, et le travail de montage image se fait en fonction de la bande son, mais dans le cinéma de fiction, à ma connaissance on n'a jamais employé cette méthode de travail sur l'ensemble d'un film.

Pourtant, je sens nettement que cela doit certainement présenter beaucoup d'intérêt que de travailler de cette façon par rapport à une narration et à une diégèse.

Aussi, le travail avec les acteurs en play-back doit-il être passionnant, se rapprochant alors plus de la danse que du théâtre.

## Pourquoi ce fantasme de faire la bande son avant la bande image ?

1 J'ai le fantasme de réaliser un cinéma pur, c'est à dire un cinéma d'expression abstraite, travaillé directement à partir de sa matière. Je voudrais utiliser pour ce faire des méthodes de travail voisines de celles de l'art plastique ou de l'improvisation musicale. A l'époque du tournage de *La tête dans l'eau*, je ne connaissais pas l'oeuvre de Pelechian, mais en découvrant ses films en 1993, j'ai senti qu'il mettait en oeuvre une telle façon de travailler, en se basant sur un matériau "brut" audiovisuel préexistant, à "ciseler".

En ce qui concerne mon *projet* de film, j'avais à assumer quelques envies contradictoires : je voulais faire un film en travaillant directement à partir du matériau cinématographique et je voulais que ce soit un long métrage de fiction. Je voulais, et c'est toujours mon intention pour les films que j'ai aujourd'hui envie de faire, faire un film dont "l'emballage", c'est à dire la durée et les moyens de diffusion, soient accessible à un grand nombre de spectateurs. Et en même temps je voulais que ce film mette en oeuvre une esthétique très personnelle et affirmée, comme si je voulais dire à tous les spectateurs : "Vous voyez, on est libres de faire ce que l'on veut au cinéma, comme dans les autres arts !".

Bref, j'avais le projet contradictoire de faire un long-métrage de fiction en même temps qu'un film expérimental. Tout au long de mon travail sur *La tête dans l'eau*, j'ai toujours respecté cette intention.

2 On peut travailler une image cinématographique à partir de sa matière, mais on va alors faire un film dont le visuel sera exclusivement abstrait. Il ne m'était pas possible de travailler de cette façon, car je voulais faire une fiction avec des personnages. Pourtant, je voulais tout de même fabriquer mon film à partir du matériau cinématographique. Une solution m'est alors apparue : fabriquer la bande son avant la bande image.

3 Le son est un matériau plus souple et moins cher à manipuler que l'image. On peut enregistrer un grand nombre de sons, les écouter chez soi, recommencer à loisir, sans devoir à chaque fois mobiliser toute une équipe technique. Aussi, il existe aujourd'hui beaucoup d'appareils à la portée des bourses normales qui permettent de retravailler le son dans une large mesure : principalement les magnétophones de montage et les processeurs d'effets.

## **La solution par le son**

J'avais trouvé là un bon chemin de traverse pour accomplir mon projet de film si contradictoire :

- 1 J'enregistrerais tout un tas de sons,
- 2 Inspiré par eux, je les retravaillerais,
- 3 J'en enregistrerai d'autres,

4 Et ainsi, peu à peu, je construirai la bande son d'un long métrage de fiction. Et tout en fabriquant ma bande son, j'écrirais le scénario des images qui y seraient liées. J'écrirais donc une fiction qui m'aurait été inspirée par mes sons. Je partirais donc bien de la matière pour fabriquer un film de fiction.

Donc, si j'ai le fantasme de réaliser la bande son avant la bande image, c'est parce que cela me paraît être une façon d'écrire le scénario en même temps qu'on est déjà en train de réaliser le film, et ce en se basant non pas sur une narration, mais directement déjà sur un matériau.

## **La démarche artistique "pure"**

Je considère que la démarche artistique "pure" est celle de prendre en compte son matériau dès le début, pas celle de plaquer sur un matériau une structure conçue préalablement. Car la création, c'est l'art de transcender la matière.

## Le risque de devenir esclave de ses outils

L'écueil de la méthode de travail basée sur le matériau est d'aboutir à un film de fiction dont le sujet ne soit que prétexte à un travail formel. C'est, je le pense, par moments le défaut de *La tête dans l'eau*. Malgré tout, on peut faire la bande son avant la bande image, mais il faut alors se méfier de ne pas mettre les outils plus en avant que les contenus.

Comment faire pour ne pas devenir esclave de ses outils ? Il faut perpétuellement avoir conscience de la différence essentielle entre le contenu et l'outil : le contenu est destiné au spectateur, il est dans le produit réalisé, alors que l'outil n'a été qu'utilisé pour produire une matière, mais il ne doit plus y apparaître lorsque cette matière est enfin terminée et donnée. Rilke écrit à ce propos : "*Tous les moyens se trouvent absorbés, dissous dans l'accomplissement.*"\* . Les outils ne sont que du ressort de l'artiste, pas de celui du spectateur. Ainsi, les films qui montrent leurs outils peuvent être dits "esthétisants".

Voici un exemple simple de mise en oeuvre : il ne faut pas partir avec un magnétophone seulement avec l'*envie* d'enregistrer des sons, mais déjà avec *une idée* de ce que l'on veut enregistrer.

Kandinsky exprime bien l'exigence que doit avoir l'artiste par rapport à ses outils. Il ne considère même l'artiste que comme l'un des outils nécessaires pour donner vie à une oeuvre : "*(...) l'artiste n'est rien d'autre qu'un instrument secret caché aux regards alors que l'oeuvre elle-même a l'air d'être tombée toute prête du ciel : la pulsation de l'artiste ne s'entend plus dans l'oeuvre, cette dernière vit avec ses propres pulsations.*

---

\* Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Seuil 1991, (première parution en 1952), page 45.



*Lorsque nous regardons un arbre, nous ne pensons pas aux conditions ignorées qui l'ont fait venir à la vie et qui ont déterminé sa forme. Nous le percevons comme une chose qui vit indépendamment et qui a sa propre respiration, comme séparément des autres créatures.”\**

---

\* Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël 1989 (écrit en 1910), page 93.

# II

## Le contexte

Avant d'entrer dans l'étude détaillée de mon travail de post-production sonore, il me semble utile de résumer rapidement, "techniquement" et chronologiquement, toutes les étapes de la réalisation du film, et de situer ma place dans le "milieu" cinématographique. Cela vous permettra de repérer précisément la post-production sonore de *La tête dans l'eau* par rapport aux autres étapes du travail de ce film et par rapport au contexte général dans lequel ce film est né. Ainsi vous pourrez déjà saisir quelques fondements des parti-pris de *La tête dans l'eau*.

Il est indispensable que vous ayez vu *La tête dans l'eau* avant d'entamer la lecture de ce mémoire. Cet ouvrage, d'ailleurs, ne saurait être divulgué sans être accompagné de la cassette vidéo du film. Il n'a pas de sens indépendamment du film.

## "Villa Beausoleil" - La révélation initiatrice

L'aventure concrète de la réalisation de ce film a commencé au mois de janvier 1992. J'ai organisé une projection à l'Université Paris III de *Villa Beausoleil*, le premier long-métrage de Philippe Alard, un film tourné en Super 8, puis gonflé en 35mm, et enfin distribué en salles. Je connaissais bien le Super 8, j'en faisais moi-même depuis plusieurs années. Mais j'avais une très mauvaise image de ce format, qui rimait pour moi avec amateurisme. Ainsi, je venais de passer plus d'un an à la réalisation de mon premier court-métrage "professionnel", c'est-à-dire en format 16mm. C'était le premier travail que je considérais comme un "vrai" film, simplement du fait du format employé.

Bref, je vois *Villa Beausoleil*, un film en Super 8 au départ, et à la plus grande de mes surprises, je vois un "vrai" film, c'est à dire un film pendant la projection duquel je ne me préoccupe pas de la technique.

Ensuite, Philippe Alard, qui était présent, parle de la façon dont il a réalisé son film et des sommes que cela lui a coûté : il avait employé les mêmes moyens ou presque que ceux que j'employais pour réaliser mes films d'amateur, et avec il faisait un film reçu par ses spectateurs comme un "vrai" film, un film professionnel, un film qui passe dans le circuit commercial.

Ce fut pour moi comme une révélation.

Je décidais alors de me faire confiance et de réaliser mes envies de cinéaste sans plus me préoccuper du soi-disant professionnalisme, qui pose comme indispensables à la réalisation d'un "vrai" film certaines méthodes de travail précises, qui fixe le format à utiliser, qui prétend qu'il est indispensable que l'équipe technique soit composée d'une façon extrêmement conventionnelle, que le scénario soit écrit par un scénariste, que le film soit monté par un monteur qui ait sa carte professionnelle, et ainsi de suite.

Précisons d'ailleurs à ce propos que le Centre National du Cinéma exige, pour pouvoir être à même d'enregistrer les films, donc de leur donner une existence légale que le film soit pris en charge par une société de production, qui doit demander une "autorisation de production" avant le tournage, et que l'équipe du film soit composée d'un quota de personnes ayant leur carte professionnelle. Si l'une de ces conditions n'est pas respectée, le film n'a pas droit à une existence légale.

Comment se fait-il que cette institution soit le lieu de perpétuation de règles si poussiéreuses, et participe activement du frein à l'évolution des formes, alors que ce Centre a été créé et annonce toujours pour vocation de développer, de faire vivre et de régler le cinéma ?

L'expérience de Philippe Alard me prouvait qu'on pouvait bafouer ces règles et ensuite réintégrer le film ainsi fait dans le circuit conventionnel.

Permettez moi de citer, en écho, un paragraphe de Robert Bresson : *“L'avenir du cinématographe est à une race de jeunes solitaires qui tourneront en y mettant leur dernier sou et sans se laisser avoir par les routines matérielles du métier.”\**

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 124.

## Les conventions

Les conventions de réalisation et de production ne sont pas seulement au CNC, elles sont aussi ancrées dans les esprits, dans tous les esprits, même dans le mien, comme une sorte d'autocensure permanente. Personne ne s'autorise à sortir du cadre institutionnellement fixé pour la réalisation des films.

Mais là, grâce à Philippe Alard, je me rendais brutalement compte qu'on pouvait réaliser un film à sa façon, qui n'a peut-être rien à voir avec les conventions du milieu, et que ce film pouvait être vu sans honte parmi les autres films faits "professionnellement".

Par contre, c'est avant que le film ne soit terminé qu'on a à essayer la honte : quand j'ai commencé à faire savoir mon intention de réaliser un long métrage en Super 8, on m'a le plus souvent ri au nez, que ce soit de la part des professionnels du cinéma, ou même, et si ce n'est plus, de la part des non professionnels. On me disait qu'il était totalement inutile de faire un long-métrage en Super 8, que je ferais mieux de faire "un bon court métrage en 35mm, propre, qui me servirait de carte de visite". Comme si il était plus "utile" de peindre sur une toile que de dessiner sur une feuille de papier ! Comme si les motivations de l'expression artistique étaient de faire une "carte de visite" !

Citons en exemple un extrait de l'interview d'un réalisateur de courts métrages, Daniel Cattan, à propos de son dernier court métrage en 35mm, *Manivelle*, qui est actuellement distribué avant un long-métrage : *"A présent quels sont tes projets ? Je suis en train d'écrire un long métrage... Je trouve que la forme du court métrage est avant tout un*

*apprentissage et une carte de visite avant de passer au long.*"\* Je préfère ne pas commenter...

Maintenant que *La tête dans l'eau* est terminé et qu'il est gonflé sur support 16mm, quand on me demande quel est le support du film, je ne parle plus du Super 8 (à part aux personnes qui sont vraiment intéressées par mon travail). Les spectateurs qui m'ont posé la question et qui m'auraient raillé si je leur avais dit que le film était tourné en Super 8, ne se rendent même pas compte pendant la projection que le film a été tourné en Super 8. Je ne veux pas prouver par là que mon chef-opérateur est très bon, je veux simplement dire que les à priori qualitatifs par rapport aux formats techniques sont totalement imaginaires, et en aucun cas basés sur des critères techniques objectifs, mais sur des critères sociaux par exemple.

Il est surprenant de constater que dans presque tous les domaines artistiques, le choix du support et de la technique est totalement libre, alors que dans le domaine du cinéma il est extrêmement normatif.

Le plus grave au cinéma est que l'on amalgame la qualité d'un film à la technique utilisée pour le réaliser : un film réalisé en 35mm est forcément mieux qu'un film réalisé en Super 8.

---

\* Daniel Cattan, interrogé dans *Coopérages*, publication de la Coopérative du Court Métrage, numéro de Juin 1995, page 18.

## La liberté

J'ai pris conscience que dans le cinéma comme ailleurs on a le droit de choisir son support et sa technique, et que l'artiste doit avoir la force de tenir son choix quel que soit le jugement des autres. Cette liberté individuelle n'est jamais gagnée, il faut la conquérir chaque jour. Même si aujourd'hui, grâce à mon premier long métrage, j'ai plus d'armes qu'avant pour la défendre, je sens *en moi* le spectre de l'autocensure qui rôde.

Résonnent à mon esprit des écrits de Jean Dubuffet à ce propos, par exemple ce paragraphe : *“Ceux (j’en suis) qui redoutent de voir altérée la pleine liberté de leurs ébats mentaux vivent en perpétuelle défense contre toutes suggestions ou pressions venant d’autrui qui pourraient donner à leur pensée des orientations qu’ils n’ont pas eux-mêmes pleinement délibérées. D’où leur réflexe de faire objection à tout ce qui leur est proposé et leur position constante de contre-pied. La cervelle est matière molle et qui trop facilement se marque de toute empreinte. Qui en est averti, en même temps que soucieux de diriger sa barque à sa propre fantaisie, ne craindra rien tant que les marqueurs d’empreintes. Le sens commun objecte à cela, pour condamner l’entêtement et l’attitude de paradoxe, qu’en écoutant attentivement les divers avis, au lieu de les réfuter, on parviendra mieux à la vérité, mais ce n’est pas vrai. Ce n’est pas vrai pour la raison qu’il n’y a pas de vérité ; il n’y a de vérité que chacun la sienne, qui demande à être bien soigneusement préservée. On voit des personnes de bonne volonté scandalisées par les mesures coercitives et les sanctions pénales auxquelles recourent certains régimes pour imposer des opinions, ou du moins leur expression. Ces mesures*



*sont pourtant bien moins redoutables que le simple et omniprésent poids du consensus. La contrainte imposée par la loi n'est rien auprès de la pression, bien autrement agissante, et qui sévit partout, des idées accréditées dans le milieu où l'on vit, et c'est contre elle que chacun fera bien de se mettre constamment en défense vigilante s'il tient à penser librement.”\**

Il y a un vrai risque, à ne pas négliger, de retomber dans la convention la plus banale, après avoir été libre. Il faut à chaque instant avoir conscience de ce risque et ne jamais lésiner sur sa remise en question.

Bien des cinéastes ont perdu leur liberté d'esprit : par exemple, René Clair, qui n'a plus jamais retrouvé après *Entr'acte* autant d'esprit, ou David Lynch, qui a commencé par réaliser *Eraserhead*, un film à l'ambiance et au style excessivement personnels, et qui ensuite n'a fait que de pâles reprises de son premier film, plus diluées dans les conventions. Sortons du cinéma pour regarder vers la littérature, et voyons Arthur Rimbaud, qui, après "extinction" de sa créativité n'a plus fait que du commerce. Ces auteurs se sont laissés reprendre par le moule.

---

\* Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Gallimard 1986, page 53.

## Les supports et la technique

L'idée de choisir son support et sa technique est très importante. Elle est à la base des enjeux dont traite ce mémoire. En effet, lors de ma réalisation de *La tête dans l'eau*, j'ai, quasiment à toutes les étapes, été amené, pour des raisons économiques et/ou esthétiques, à faire des choix de techniques et de supports non conventionnels, et dont certains n'ont jamais, à ma connaissance, été utilisés pour ce genre de projet.

Ainsi, j'ai à plusieurs reprises été amené à "inventer" des techniques pour pouvoir réaliser mon film de la façon dont je l'entendais. Cela m'a mis dans un rapport bien particulier avec la norme, qui est sans doute à la source de bien de mes choix esthétiques : j'employais ma technique, donc je me devais de développer mon esthétique.

Il est faux de croire qu'il y a une seule méthodologie technique idéale pour réaliser un film. Il y a une multitude de techniques possibles, qui se valent les unes les autres. Il n'y en a pas une qui soit la meilleure.

De même qu'en peinture il serait aberrant de déclarer que la technique de l'huile est meilleure que celle de l'aquarelle par exemple.

## Le tournage

J'ai décidé au mois de janvier 1992, comme Philippe Alard, de réaliser moi aussi mon premier long-métrage en Super 8. J'ai pris la décision de tourner en août 1992, pendant un mois, et dans ma ville, à Meudon. Je me suis donné ces contraintes avant même de commencer à écrire le scénario, car ainsi je réglais les problèmes matériels d'avance :

- Une seule ville de tournage, donc la possibilité de tourner le film de façon chronologique, sécurité au cas où je voudrais changer des éléments du scénario en cours de route.

- Pas de recherche de décors, j'utilisais ceux de ma vie quotidienne.

- Une durée de tournage d'un mois, car je savais que je ne pourrais demander plus de temps à une équipe technique et à des comédiens bénévoles.

- Le mois d'août, car les rues sont tranquilles, il y a du soleil, les jours sont longs, donc il n'y a aucun problème pour tourner en extérieur.

J'ai eu ce souci de me fixer des contraintes de réalisation assez draconiennes car je savais, pour l'avoir pratiqué, que si la plupart des courts métrages étaient ratés c'est parce que les réalisateurs qui font leur premier film, qui sont donc débutants, sont submergés par les problèmes matériels et n'arrivent pas à se concentrer sur leur film pendant le tournage.

On pourra me répliquer que se donner autant de contraintes avant même l'écriture du scénario doit être très nuisible à la liberté de l'imagination ; au contraire ! c'est à l'intérieur d'un cadre de contraintes très strict qu'on trouve la vraie liberté.

## Les moyens

Si l'on n'a pas d'expérience du tout et que l'on se retrouve du jour au lendemain avec une équipe de tournage de vingt-cinq personnes à gérer, des comédiens à diriger et en plus un plan de tournage non chronologique, il est quasiment impossible d'être bien concentré pendant la prise et d'être vraiment disponible aux acteurs et aux techniciens. Donc, il est impossible de réussir son film.

Avec les contraintes que je me donnais avant l'écriture du scénario, je souhaitais ainsi écrire un scénario de film dont le tournage serait simple à gérer, et où moi réalisateur je ne serai pas perdu dans des problèmes d'organisation, donc où je pourrais me concentrer vraiment sur mon travail de mise en scène. Je parlais du principe que la qualité d'un film ne dépendait pas du nombre de décors utilisés, du nombre de personnages ou du nombre de mouvements de caméra, bref, des "moyens", mais plutôt de l'exigence du réalisateur pendant le tournage et le montage. Je pensais qu'il valait mieux que j'ai moins de décors et d'effets techniques, et que je puisse faire un film que j'aurai vraiment maîtrisé, qui serait complètement *mien*.

Ce projet de réaliser un long métrage dans de telles conditions avait aussi d'autres avantages : d'une part, je pouvais l'assumer financièrement sans perdre de temps à la recherche de fonds, d'autre part j'allais certainement apprendre beaucoup et enfin j'avais le droit de rater, ça ne briserait pas ma carrière future, puisque qu'il n'y avait que très peu d'argent investi.

Bref, je pouvais faire mes premières armes sans aucun risque, et qui plus est en me concentrant directement sur le film.

## Le contexte

Je ne vais pas m'étendre plus sur l'écriture du scénario, la préparation du tournage, le travail avec les acteurs et le tournage lui-même, ce n'est pas le lieu ici.

Mais il était tout de même indispensable de broser le contexte du travail qui est l'objet d'étude de ce mémoire, la post-production sonore.

Et nous pouvons déjà comprendre cela : J'ai écrit le scénario et tourné le film très rapidement ; cela peut expliquer le temps très important que j'ai passé en post-production à "rattraper" ce que je n'avais pas assez précisé (travaillé ?) préalablement. J'ai en fait *écrit* le film autant, si ce n'est plus même, après son tournage, que pendant et avant.

## L'assurance de pouvoir terminer le film

Mon intention lorsque j'ai décidé de réaliser ce film était de me donner dès le début les moyens de pouvoir le terminer. Il fallait que je sois sûr que *La tête dans l'eau* pourrait être terminé concrètement quand j'en aurais l'envie, je ne voulais pas être bloqué dans ma post-production pour des raisons financières.

C'est pour cette raison que je l'ai tourné en Super 8 : la pellicule ne coûtait pas cher, et une fois le tournage terminé, je savais qu'il me serait possible de monter le film, même sans argent. Si j'avais tourné en 16mm, je n'aurais même pas eu les moyens de développer la pellicule après le tournage et j'aurais dû attendre de retrouver de l'argent avant de pouvoir me lancer dans le montage. J'ai donc opté pour une technique de réalisation concrète qui me soit accessible directement.

C'est une "philosophie" de la fabrication que j'ai adoptée tout au long de la réalisation de ce film : employer des moyens à ma portée, qui me permettent de mener à bien mon projet sans être dépendant du tout de contingences extérieures, financières notamment. Il m'était indispensable d'avoir cette assurance de pouvoir terminer le film quand je voulais, même sans moyens. C'est cette assurance qui me donna le courage de ne jamais "laisser tomber" le projet.

Quand le film est terminé, les choses paraissent plus faciles, mais quand on est en train de le faire, que tout le monde vous en décourage parce que "ce n'est pas sérieux", il faut quelques branches auxquelles pouvoir se raccrocher dans les moments où soi-même on n'y croit plus. Dans ces moments là, grâce à cette assurance de pouvoir finir, on se dit : "Bon, allez, je le termine même s'il n'est pas terrible. Au moins, je serais allé au bout." Cela permet de "redémarrer".

Cette assurance de pouvoir terminer me paraît indispensable à la tenue d'un projet sur le long terme.

Elle permet de ne pas perdre la confiance en soi. Cette confiance est nécessaire pour être vraiment libre dans son travail, car elle protège de l'influence conformiste, donc néfaste, des autres.

Sans assurance, il n'y a pas de confiance en soi, donc pas de liberté.

## La post-production

Il convient de faire un résumé technique de l'ensemble des opérations de post-production de *La tête dans l'eau*, pour que vous puissiez bien situer la partie de post-production sonore.

Voici comment la post-production s'est déroulée :

1 Octobre 92. J'ai fait une copie vidéo des sept heures de rushes images, sur lesquelles il y avait un son témoin (le son direct avait été enregistré avec un magnétophone DAT pendant le tournage).

2 J'ai ensuite fait un prémontage en vidéo du film. Je tenais à monter le film moi-même, pour apprendre à prendre de la distance par rapport à mes images et mes sons. Mais là, je n'avais encore aucune distance. J'ai fait ce premier montage en respectant assez bêtement ce qui était prévu dans le scénario initial.

3 Janvier 93. J'ai montré, à un public constitué de quelques amis, cette première version. Ce fut un moment très difficile, car le film ne fonctionnait pas du tout. Mais les remarques des spectateurs, outre le fait qu'elles étaient difficiles à entendre, m'ont permis de prendre conscience que je n'avais pas encore la distance nécessaire pour pouvoir bien monter mon film.

4 Je tenais dur comme fer à monter moi-même *La tête dans l'eau*, donc j'ai fait un deuxième prémontage vidéo, que j'ai montré encore à quelques personnes. Le film n'allait toujours pas, d'autant plus que ce que je faisais étant un prémontage, je ne travaillais que très peu la bande son.



5 Puis j'ai encore fait un nouveau prémontage, que j'ai montré aussi.

6 Enfin, j'ai fait un quatrième prémontage, puis un cinquième.

7 J'ai passé environ neuf mois (sic) à faire tous ces prémontages.

8 Nous arrivons donc au début de l'été 1993. Je suis à peu près sûr de la manière dont je souhaite monter mon film, j'ai fait quelques demandes de subventions qui ont abouti, donc je décide de gonfler les images Super 8 utiles en 16mm, puis de terminer le film dans des conditions "professionnelles".

9 Août 93. Pendant que les images se font "gonfler", je passe un mois à ordonner mes bandes son, à préfixer des effets sonores, à retravailler des musiques, etc. Je me base pour cela sur mon prémontage vidéo. Ce travail sur le son me fait repenser le montage image.

10 Octobre 93. Je fais le montage image, muet, en 16mm, en tenant compte des évolutions rythmiques et d'écriture que j'ai pensées en préparant les bandes son.

11 Décembre 93. Je fais une copie vidéo de mon montage image 16mm définitif.

12 A partir de cette copie vidéo, je monte et je mixe tous le son du film, en vidéo, avec un banc de montage Hi8 EVO 9700.

13 Juillet 94. Je repique le son, définitivement mixé, sur une bande magnétique 16mm perforée.

14 Août 94. Je prépare mon internégatif 16mm à sa conformation finale.

15 Je fais réaliser les collures sur le négatif original par le laboratoire, en bandes A et B, pour que les collures ne se voient pas et que les nombreux "jump cuts" du film "passent" bien.

16 Septembre 94. Je fais faire un report sur négatif optique du son 16mm magnétique.

17 Octobre 94. J'étalonne le film au laboratoire, à l'aide d'un "vidéo analyser" en compagnie du chef-opérateur.

18 Le laboratoire tire la copie 0 sonore définitive, l'unique dont je dispose jusqu'à présent.

19 Décembre 94. Je projette le film en public pour la première fois.

(J'ai souligné les deux moments qui concernent la post-production sonore. On voit qu'elle ne s'est pas faite en une seule fois, mais en deux fois. C'est très important.)

# III

## Pourquoi réaliser les images avant le son

Finalement, *La tête dans l'eau* n'a pas été réalisé en commençant par la bande son. Je vais faire ici le point sur les raisons d'un choix de méthode de travail opposé à mon choix initial.

Mais, si, matériellement, la méthode de travail que j'ai finalement adoptée est opposée à la méthode prévue, en fait tout le travail de la bande son *à posteriori* a été influencé par mon idée initiale de faire le son avant l'image. En outre, si, chronologiquement dans l'ordre des opérations techniques le son n'a pas été fait avant l'image, en réalité le son se situe *avant* l'image, dans la perception de *La tête dans l'eau*.

J'ai pris la décision de réaliser ce film très rapidement et très concrètement. Je voulais absolument me confronter à cette expérience immédiatement. J'avais la nécessité d'aller vite, c'était comme un pari vis à vis de moi-même.

Alors, dans le court laps de temps que je m'étais imparti pour la préparation du film, je n'avais pas le temps de m'engager dans une méthode de travail inconnue.

## **Je n'avais pas le temps**

Je voulais, bien sûr, réaliser ma bande son avant le tournage, mais je me suis vite rendu compte que je n'en avais pas le temps. Puisque le plus important était malgré tout de faire un film, j'ai décidé d'employer la méthode de travail classique, c'est à dire écriture d'un scénario, tournage des images, puis montage des images et post-production du son.

Je m'engageais dans une voie plus conventionnelle que celle que j'avais prévue.

Il m'était plus habituel de raisonner d'abord en termes de personnages, de narration, de décors et de cadrages plutôt qu'en termes de grain sonore, d'acoustique des lieux, de dynamique sonore et de mixage de sources.

Je ne connaissais rien au son, je n'en avais jamais fait, ou vraiment en amateur, et mes notions techniques étaient bien minimes. Alors je me suis engagé dans mon projet en n'ayant plus aucune idée de son, ou des idées très vagues. Au tournage, je repoussais le problème en ne le prenant plus en compte.

## **On ne peut pas penser à tout en même temps**

Lorsque je tournais le film, je ne pensais jamais au son, mais uniquement à l'image, au jeu des comédiens et à la cohérence du scénario. Il y a tellement de choses à penser en même temps quand on fait un film, que la seule manière d'en envisager la réalisation lorsque l'on débute et qu'on n'a pas encore la capacité d'avoir tout en tête à la fois, la seule manière de ne pas se sentir complètement dépassé par son projet, c'est de séparer le travail en plusieurs étapes étanches : lorsque l'on écrit le scénario, on ne pense pas au tournage, lorsque l'on répète avec les comédiens, on ne pense plus au scénario ni aux images que l'on veut faire, et ainsi de suite.

Alors, bien sûr, au moment du montage, on se retrouve parfois avec de difficiles problèmes de cohérence à régler.

Et, lorsque je me suis retrouvé à l'étape du montage et du mixage du son, je me suis permis de nourrir la bande son de toute ma fantaisie, sans me sentir bloqué par l'image, comme j'avais cru au départ que je pourrais l'être. J'ai donc expérimenté le travail sur la bande son autant que ce que je concevais de faire en fabriquant ma bande son préalablement à la bande image. Et je ne regrette pas de l'avoir fait après plutôt qu'avant, car en faisant le son après, j'avais un support, l'image, qui me permettait de ne pas me perdre.

Mais nous allons voir qu'au fond, en vérité, je me suis débrouillé dans la post-production pour, là, faire, en quelque sorte, le son avant...

## Une entreprise impossible

Si j'avais effectivement fait la bande son avant le tournage, je pense que je m'y serais perdu et que j'aurais abandonné le projet en route. En effet, il n'est pas vraiment facile psychologiquement de tenir un tel projet sur les trois années d'efforts qu'il demande, surtout lorsque l'on est absolument seul à en avoir l'entière responsabilité.

Le fait de m'être lancé tête baissée dans le tournage, qui est un travail d'équipe, a fait que, une fois le tournage terminé, je me sentais redevable aux personnes qui m'avaient aidé. J'étais "obligé" de terminer le film.

Lorsque j'étais dans mon travail de montage solitaire et interminable, cela m'aidait de savoir que des personnes attendaient impatiemment que le film soit terminé. Sans cela, je n'aurais pas continué, d'autant plus que les méthodes de travail que j'employais n'avaient rien de "professionnel".

Je n'étais encouragé à terminer ce film par aucun des professionnels du cinéma que je connaissais, qui n'y accordaient aucun crédit et considéraient que j'étais dans l'erreur stratégique la plus totale en réalisant un film dans ces conditions. Il ne pourrait jamais être crédible une fois terminé, ce ne pourrait être qu'un "truc" informe, car réalisé avec des méthodes non conformes. Donc ce ne serait même pas un film. Je dois avouer ma fierté, aujourd'hui que je le leur ai montré, qu'ils ont été "bluffés", et qu'ils me disent que ce film est une réussite stratégique complète par rapport à une carrière (l'avenir dira s'ils se trompent à nouveau en avançant cela).

Bref, il n'était pas dans mes compétences ni techniques ni psychologiques de pouvoir alors réaliser un film en faisant la bande son en premier.

Je ne pouvais donc pas faire autrement que de réaliser le tournage avant. Cela ne m'a pas lésé quant au travail sur la bande son. Et la structure, le système de promesse faite aux autres que m'a apporté le fait de tourner d'abord, m'a aussi permis de mener le projet au bout. Si j'avais fait le son en premier, je n'aurais jamais eu, totalement seul alors, le courage de porter ce projet à terme.

Maintenant que je suis plus sûr de moi, il me paraît évident que pour mon deuxième long-métrage, déjà en projet, je réaliserai la bande son avant le tournage.



## La technique idéale

La technique de montage idéale à mon avis pour le cinéma serait une technique où il serait possible de tout faire en même temps : le montage des images, les trucages sur les images, le montage des sons, les trucages sur les sons et le mixage définitif.

Il faudrait pouvoir faire des allers retours incessants entre toutes les étapes du travail et ce sans aucune lourdeur technique. Il faudrait un système intégrant tous les rushes image et son du film avec un accès immédiat, et il faudrait que ce système contienne toutes les possibilités de post-production. Cela permettrait de faire un travail vraiment ouvert à toutes les éventualités, donc vraiment souple.

Malheureusement, ce système idéal n'existe pas encore. Quelques énormes plates formes de montage virtuel permettent de faire à peu près ce que je viens de décrire, mais pour la vidéo uniquement, pas pour le cinéma, et leur prix de location est excessivement onéreux (plusieurs dizaines de milliers de francs par jour).

Avec les techniques de post-production actuelles, on est obligé de séparer son travail en plusieurs étapes bien distinctes. Lorsque l'on travaille sur une étape, l'étape précédente doit être définitive. S'il se révèle, pendant le travail sur une étape, une erreur vraiment essentielle à l'étape précédente, alors cela coûte plus ou moins cher et demande plus ou moins de temps de revenir sur l'étape précédente. Et cela n'est pas toujours possible.

On est donc obligé d'imaginer à l'avance le rendu de l'ensemble. Par exemple, quand on fait le montage image, on doit imaginer ce que cela donnera quand il y aura le son avec. On ne peut pas le tester réellement, à moins de lourds frais et de beaucoup de travail. C'est le lot du cinéma que d'être si lourd à manipuler.

Par exemple, les producteurs qui font des previews de films payent très cher cette possibilité de modification de tous les éléments du film : même s'il ne s'agit que de modifier le montage du film, cela leur demande de l'avoir prévu, en ayant fait le premier montage à partir d'un internégatif copie du négatif original, puis de refaire totalement le montage des bobines du film concernées, donc de tirer à nouveau un internégatif copie des originaux, puis de remixer les bobines, et enfin d'en refaire des tirages pour projeter la nouvelle version. Ne serait-ce que pour des modifications minimales, c'est déjà un budget en matériel et en personnel vraiment très conséquent. Ce n'est pas une possibilité donnée à tout le monde.

Donc, chacun, en fonction des caractéristiques et des difficultés particulières à son projet, va choisir quelles sont les étapes de son travail qui risquent de poser le plus de problèmes, donc qu'il va placer le plus en aval du travail technique, pour que leurs modifications éventuelles n'entraînent pas de remaniements trop onéreux.

## **Les deux méthodes de post-production actuelles**

**1. Faire le montage image et sonore complet à la table de montage "cinéma", puis le mixage du son lorsque tout est terminé. C'est la méthode ancienne.**

Avec cette méthode, on monte tous les sons du film en même temps que l'image, ainsi on peut facilement modifier le montage des images en fonction des sons. Par exemple, si une musique trouvée après coup se révèle vraiment parfaite pour donner l'ambiance du film, on va être amené par exemple à rallonger la durée des images en fonction de la durée de cette nouvelle musique. On peut donc modifier indifféremment la durée de la bande image ou de la bande son, à tout moment.

Par contre, avec cette méthode de travail, on ne se rend pas compte de l'équilibre des sons les uns par rapport aux autres. On ne peut entendre avec les tables de montage "cinéma" que trois pistes sonores simultanément, alors qu'un film en contient toujours plus d'une dizaine (deux pistes de son direct, deux pistes de bruitages, deux pistes d'ambiances sonores, deux pistes de musique, deux pistes d'effets sonores). On ne décidera que beaucoup plus tard, au mixage (qui est l'opération finale), des niveaux respectifs des pistes sonores. Ainsi, pendant le montage, on est obligé d'imaginer mentalement ce que donnera le mélange de toutes les pistes sonores.

Aussi, si on veut répéter un son, ou lui mettre de la réverbération pour tester l'effet que cela produit avec l'image, c'est impossible directement ; il faut fabriquer le nouveau son modifié à partir de l'original, puis le faire repiquer sur une bande sonore perforée, pour enfin, quelques jours après, pouvoir l'essayer dans son montage.

Et enfin, bien qu'il soit possible de faire n'importe quelle modification à la bande image à n'importe quel moment pendant le montage son, il ne faut pas oublier qu'à chaque modification de la longueur de la bande image, il faut modifier de la même façon toutes les bandes son, pour que le synchronisme entre la bande image et les bandes son soit conservé. Si on ne le fait pas, tout se décale irrémédiablement.

Bref, cette technique comporte une souplesse quant au montage image, qui peut vraiment dépendre du montage son, mais cette souplesse est très lourde à gérer, car chaque modification de durée doit être reportée sur toutes les bandes, et il n'y a aucun travail "direct" possible sur le son.

Le son, lui, est très figé dans cette technique.

**2. Faire le montage des images et du son direct seulement, à la table de montage "cinéma", puis le montage et le mixage simultané de tous les autres sons en studio. C'est la méthode moderne.**

Dans ce cas, on réalise le montage image sur la même table de montage qu'auparavant (ou éventuellement une table de montage virtuelle, qui donne une grande souplesse dans la gestion des rushes donc dans la modification des coupes), mais on ne monte avec les images que les sons directs ou les séquences de play-back. On part du principe que la durée du montage image ne peut être modifiée que par des raccords de dialogues ou par des musiques préexistantes à l'image. On réalise donc le montage image avec beaucoup moins de lourdeur que dans le système

précédent, car on n'est pas handicapé par la kyrielle de bandes son qui doivent rester synchrones. Ici, on n'en a qu'une seule.

Une fois le montage image et son direct terminé, on parie sur le fait qu'il n'aura plus jamais besoin d'aucune modification, et on en fait une copie vidéo.

A partir de cette copie vidéo, on monte et on mixe tous les sons supplémentaires : bruitages, ambiances sonores, musiques, effets. On peut réaliser cette opération avec des systèmes très légers. En effet, on n'a plus besoin d'un projecteur cinéma synchronisé, mais d'un simple magnéscope, pour asservir les magnétophones. Et les magnétophones multipistes synchronisables sont de moins en moins onéreux, ils sont même souvent aujourd'hui remplacés par des ordinateurs (qui traitent alors le son totalement sous forme numérique).

## **Raisons techniques du choix de terminer le montage image 16mm avant de réaliser le son**

Avec la deuxième technique que je viens de présenter, le matériel de post-production sonore ne coûte pas très cher, et on a une liberté totale quant au travail du son, qu'on monte et qu'on mixe en même temps. Si l'envie nous prend de rajouter de la réverbération au son direct, on en fait l'essai immédiatement, ça coûte le même prix et c'est très simple.

Cette technique a l'énorme inconvénient de ne pas permettre quelque modification que ce soit au montage de la bande image, mais elle comporte l'avantage tout aussi énorme de permettre la souplesse la plus totale du travail sonore et l'écoute immédiate du rendu final des plusieurs pistes son mixées, en synchronisme avec les images. De plus, elle est beaucoup moins lourde à gérer que l'autre et aussi nettement moins chère à l'usage.

Puisque j'avais envie de travailler la bande son très en détail et que j'étais débutant dans ce domaine, je devais choisir un système qui me permettrait d'entendre tout de suite le rendu final de la bande son.

Donc, ce deuxième système de montage image avant le montage son s'imposait. Il me donnait toute la souplesse nécessaire pour travailler la bande son.

## Raisons économiques

Il ne faut pas ignorer que des raisons économiques, ou plus largement des raisons matérielles, sont les contraintes qui sont à la source de bien des parti-pris esthétiques des cinéastes.

J'avais très peu d'argent pour réaliser *La tête dans l'eau* (le budget global a été de 200 000 francs dont 120 000 francs de mes deniers personnels), et je voulais terminer ce film sans faire aucune concession, en restant mon propre producteur, donc en ayant très peu de moyens.

Cet état de choses n'est pas du tout regrettable, il est même extrêmement bénéfique pour la liberté de travailler. Jean Renoir, lui, va même jusqu'à dire que c'est la condition de la liberté : *“Pour pouvoir choisir ses conditions de travail il faut évidemment renoncer à faire fortune.”\**

Ma décision de faire le montage image avant le montage son était principalement méthodologique : je voulais des procédés techniques légers à gérer, pour travailler toujours dans le même esprit. Mais il fallait que je trouve une solution économiquement viable pour la réalisation de cette méthode. Je n'ai jamais voulu, à aucun moment, m'engager dans un processus technique dont je ne maîtrisais pas tous les facteurs financiers, c'est à dire où je risquais de rester bloqué faute d'argent.

Je m'étais renseigné sur les ordinateurs de montage son, mais à l'époque ils coûtaient encore trop cher pour moi. Alors, je me suis souvenu que quelques années auparavant, à la suite d'un atelier de

---

\* Jean Renoir, *Écrits*, Ramsay 1974, page 79.

réalisation avec Pierre Sorlin en licence de cinéma et grâce à une autorisation signée de sa main, j'avais eu le droit d'utiliser du matériel vidéo de l'université pour réaliser mes propres projets, et que j'avais travaillé en Vidéo 8.

Dans ce format vidéo amateur, il y a deux pistes son : une piste dite "Hi-fi" avec une bonne dynamique sonore (supérieure à ce que l'on trouve généralement en vidéo) et une piste dite "PCM" qui est une piste numérique échantillonnée à 32 KHZ (c'est à dire de très bonne qualité).

Ce support était d'assez bonne qualité pour mes besoins, et les machines pour le travailler n'étaient pas très chères.

## **Parenthèse : pourquoi parler technique ?**

Vous êtes peut-être surpris que dans un mémoire de maîtrise on parle si en détails de la technique, donnée bassement concrète. Je peux aisément justifier cela.

J'ai réalisé la post-production de *La tête dans l'eau* tout seul, c'est un choix qu'il est possible de faire aujourd'hui grâce à la miniaturisation et à la baisse des prix des appareils techniques.

Ce travail de tout faire en solitaire était moins possible dans le passé, car les techniques étaient plus lourdes. Donc, il y avait un certain nombre d'opérations que l'on devait déléguer à des techniciens, par conséquent la technique était plus loin de nous, et nous ne pouvions même pas en parler, puisque nous ne la connaissions pas. Cela était vrai autant parmi les réalisateurs que parmi les analystes et les critiques. La technique était de fait considéré à part du contenu de l'oeuvre.



Aujourd'hui, les techniques sont de plus en plus accessibles, et de plus en plus de réalisateurs prennent eux-mêmes en charge certains travaux techniques. Je pense par exemple à David Lynch, qui fabrique lui-même presque tous les bruitages et toutes les ambiances sonores de ses films.

L'arrière garde va traiter ces réalisateurs de "bricoleurs", critique qui relève d'un raisonnement basé sur des références professionnelles du passé. Le résultat final de tels travaux de réalisation plus individuels que par le passé ne recèle pas plus d'erreurs techniques que les travaux collectifs.

Prenons pour preuve le magnifique documentaire-fiction de Rina Sherman *M.M. Les Locataires*, réalisé en 1995, en 16mm, qui dure 65 minutes, dont la réalisatrice a elle-même fait les prises de vue, dont elle a monté le négatif, et dont elle a tiré les copies : le résultat, outre la grande originalité du film, est techniquement parfait.

Par conséquent, puisque les réalisateurs sont aujourd'hui souvent plus proches de la technique que par le passé, le cinéma devient plus concret lorsque l'on en parle, le réalisateur prend en compte beaucoup plus qu'avant des données techniques dès ses premières réflexions sur le film à venir, donc son projet de film peut être très adapté à ses moyens réels de réalisation.

Je trouve cette évolution très positive, car elle permet d'avoir des *idées* de films très proches de ce que seront les films en *réalité*. Dans son mode de production, le cinéma commence, grâce à la simplification des outils, à ressembler à l'écriture, à la peinture, à la sculpture, etc. Il s'individualise, si j'ose dire.

Donc aujourd'hui, le discours sur le cinéma doit s'adapter à cette évolution des façons de faire ; il ne doit plus avoir peur de faire entrer les termes techniques dans ses pages. Tout le monde doit évoluer en même temps.

Je le répète, je trouve cette évolution très bonne, car elle va permettre à tout le monde, autant aux artistes qu'aux spectateurs, d'être plus proches des oeuvres. Et il n'y a aucune honte à avoir, pour un artiste, de considérer des données techniques.

Un film est, en tant qu'objet, un objet concret. De même que lorsque l'on fabrique une église il faut préalablement bien choisir la carrière de laquelle on va tirer les pierres de la future construction, quand on va faire un film il est plus que judicieux de savoir à l'avance les supports et les techniques que l'on va utiliser. Ces choix concrets vont avoir une incidence sur l'esthétique de l'objet final, et il ne faut pas en avoir peur.

Il n'y a rien de honteux à "s'abaisser" à considérer la réalité. Le film terminé et enfin projeté, de même que la cathédrale construite et enfin visitée, ont pour but de permettre aux spectateurs-visiteurs d'élever leur âme au dessus des considérations du réel. Mais l'église et le film, en tant qu'objets, sont faits avec des éléments réels.

Si l'on s'intéresse à leur fabrication, il est totalement légitime de prendre en compte leurs techniques et leurs supports, ce qui va permettre de comprendre ces objets encore plus intimement. Et la réalité n'est pas si "basse", si on cherche à la comprendre.

De même que l'architecture a ses contraintes liées aux matériaux et à la pesanteur, le cinéma a ses contraintes liées au support et au défilement continu du temps. L'artiste doit savoir composer avec les contraintes.

Ceux qui considèrent qu'il est honteux et bas de prendre en compte les contraintes ont un imaginaire qui les empêche de voir la vérité ; ils idéalisent trop l'art, ils amalgament l'objet lui-même avec l'oeuvre vivante dans l'esprit du spectateur.

Car un film ou une cathédrale, en eux-mêmes sont des objets comme n'importe quoi d'autre ; mais ils n'existent vraiment en tant qu'oeuvre d'art que lorsqu'ils sont vus, c'est à dire lorsqu'ils prennent corps dans l'esprit de leur spectateur.

La réalité de l'oeuvre d'art est dans l'esprit du spectateur. Elle n'est pas à confondre avec son support, l'objet concret.

Je reviens au Vidéo 8 : On peut faire du "doublage son" sur la piste PCM. La technique Vidéo 8 est très simple d'emploi, de qualité suffisante, et je voyais que je saurai concrètement l'utiliser pour fabriquer la bande son de *La tête dans l'eau*. De plus, le prix de location d'un banc de montage Vidéo 8 était dans mes moyens.

## **Etre en confiance**

Avec ce choix de la technique Vidéo 8 pour post-produire le son, j'étais en confiance, car je connaissais déjà bien les techniques que j'allais utiliser.

Il est psychologiquement important de sentir que l'on maîtrisera sans problèmes les techniques que l'on va utiliser, car on va alors pouvoir "s'amuser" avec, c'est à dire *composer* avec.

Il y a des contraintes particulières à chaque technique, il n'existe pas de techniques sans contraintes, donc si on connaît les contraintes à l'avance, on peut utiliser la technique, en composant avec ses contraintes.

Par exemple, en architecture, il est fondamental de connaître les facteurs de résistance des matériaux avant de commencer la construction, car on ne construira pas l'édifice de la même façon avec différents matériaux qui ont des résistances et des portées différentes, cela paraît évident.

Pour le cinéma, le raisonnement doit être de même nature, il ne faut pas idéaliser cet art au point de se convaincre qu'il n'est soumis à aucune contrainte.

Donc, si on connaît bien sa technique, on va pouvoir être, psychologiquement, dans une attitude de confiance, qui est l'état indispensable au développement de l'imagination et à la naissance des idées.

## La peur de la technique

Je souhaite faire une remarque sur la connaissance des contraintes et les potentialités d'une technique. Je m'adresse maintenant directement aux personnes qui me lisent qui veulent réaliser des oeuvres audiovisuelles mais qui connaissent mal les techniques, qui en ont plutôt peur, qui n'osent pas se lancer seuls dans une réalisation car ils sentent qu'ils vont se faire dépasser par leur outil.

Voilà ce que j'ai à leur transmettre : malgré ce que j'ai dit à la page précédente, soyez rassurés : il n'est pas nécessaire de maîtriser totalement une technique pour pouvoir l'utiliser.

Si je connais que partiellement une technique, eh bien ! je n'ai qu'à l'utiliser partiellement. Si j'utilise très bien une petite partie de cette technique, je ne me sentirais pas lésé ; on se sent lésé quand on utilise une technique que l'on maîtrise mal.

Par exemple, imaginons que j'ai une caméra dont je ne sais pas faire marcher la partie "macro", pour les prises de vue rapprochées, mais dont je sais utiliser toutes les autres fonctionnalités ; eh bien, je peux tout à fait réaliser un film entier sans utiliser la "macro". Mon film pourra être extrêmement réussi, car j'aurai su très bien utiliser une partie de ma caméra. Donc, il n'est pas besoin, pour réaliser un film, d'être un professionnel de toutes les techniques, mais simplement de savoir en utiliser quelques unes, même si c'est très peu, ce sera certainement déjà largement suffisant.

Il ne faut composer qu'avec ce que l'on maîtrise, et en fait, on maîtrise tous quelque chose, même si c'est peu de choses, cela est toujours suffisant pour s'exprimer.

Un autre petit exemple encore pour prouver cette idée : pour dactylographier mes textes, et entre autres celui-ci, j'utilise un traitement de textes "Word 5", dont je ne connais qu'une toute petite partie : je n'utilise jamais le chapitrage, le mailing, l'insertion d'images, etc., je ne fais que taper et mettre en page mes textes dans une police de caractères unique.

Je maîtrise parfaitement le fait de taper mes textes, de leur donner un nom, de les sauvegarder et de les imprimer, il n'y a jamais d'inconnue quand je fais ces opérations, je suis en confiance et je n'ai jamais de sueurs froides quand j'allume mon ordinateur. Mais le programme a un tas de possibilités que je n'ai jamais expérimentées.

Je me débrouille très bien comme cela, et tout marche bien. Aucun lecteur de mes textes ainsi dactylographiés ne va me dire : "Ah, vraiment, il ne sait pas du tout utiliser la fonction tableau ! C'est un scandale !". En effet, je ne sais pas faire les tableaux avec mon traitement de texte, mais je n'en fais pas, donc il n'y a pas de problème.

## **La décision**

Je me décidais donc d'employer cette méthode où je devais fixer la bande image 16mm avant de réaliser la bande son, car je me sentais à l'aise dans les techniques que j'allais employer.

## **IV**

# **Le travail du film**

## Vue générale

J'ai réalisé cinq prémontages vidéo successifs de *La tête dans l'eau*. A cette étape du travail, je ne considérais que l'image. Lorsque l'on débute, il est impossible de considérer tous les problèmes de réalisation ensemble, alors on les sépare de façon imperméable. Si je n'avais pas fait cela, je ne m'en serai jamais sorti.

Je n'avais pas la capacité d'embrasser mentalement bande image et bande son ensemble, surtout parce que, étant totalement débutant dans le domaine du son, j'avais beaucoup de mal à conceptualiser ce que "donnerait" tel ou tel son associé à telle ou telle image.

J'avais énormément de mal à imaginer ce qu'on pouvait "rendre" avec les sons. Quand on connaît mal un domaine, on n'arrive pas à l'analyser, donc à y trouver des unités distinctes. Pour moi un son était encore un bloc indivisible, dont je ne voyais même pas les paramètres discrets internes, donc que je ne pouvais pas m'imaginer retravailler.

Les notions de vitesse et de sens de défilement, de réverbération, de timbre, d'égalisation, de niveau, de mélange de sources et de mixage n'avaient encore aucun sens concret pour moi.



Donc, je n'avais même pas le choix, j'essayais de faire des prémontages vidéo dont l'image était cohérente par elle-même.

Puis, à partir du cinquième prémontage vidéo, j'ai préparé la bande son.

Ensuite, j'ai réalisé le montage image muet définitif en 16mm, bien différent du cinquième prémontage vidéo, car il profitait de toutes les idées que la préparation de la bande son m'avait apportées.

J'ai enfin "rajouté" le son sur ces images.

## Rapport à la norme

J'étais depuis le début de ce projet, engagé dans une voie non conventionnelle, ne serait-ce que par les techniques que j'employais (tournage en Super 8, avec une toute petite équipe). Pour réaliser la bande son, je me lançais encore dans des procédés techniques jugés "impossibles" par les professionnels.

Ma production non plus n'avait rien de "professionnel", puisque je n'avais même pas créé de société de production.

Le fait de m'exclure moi-même du cadre des conventions du cinéma me donnait une grande motivation. J'étais complètement en marge, et pourtant je faisais un film qui, plus tard, pourrait être projeté sur les mêmes écrans que les films professionnels. Il y avait là un tour de force, un refus du chemin tracé, absolument palpitant et très motivant. Plus je m'engageais dans des méthodes de travail en marge (et par là dans une esthétique en marge), plus j'étais motivé pour faire ce film, car à la fin, il serait quand même sur un support visible par des spectateurs.

Ce qui me motivait aussi pour travailler dans ce sens était une conviction, que j'ai toujours eu à l'encontre de l'institution scolaire, qui est très bien exprimée ainsi par Paul Valéry : *“L'éducation profonde consiste à défaire l'éducation première.”*\* .

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard 1957, (écrit en 1894), page 26.

## **Contraintes dues à la séparation entre montage image et montage son**

Chaque technique a ses contraintes spécifiques, avec lesquelles il faut arriver à composer. Il ne faut pas avoir peur de ces contraintes, il faut, même si elle paraissent très grandes, apprendre à les accepter, c'est la condition pour pouvoir les utiliser.

Les contraintes techniques sont évidemment en plus grand nombre lorsque l'on a peu d'argent. Certains sont découragés, n'osent pas faire face à ces contraintes importantes et passent du temps à chercher de l'argent pour pouvoir réaliser leur film avec un moins grand nombre de contraintes techniques. C'est leur choix, mais ils oublient peut-être qu'ils auront alors des contraintes qui ne seront plus techniques mais financières, des comptes à rendre en quelque sorte, donc peut-être une moins grande liberté de choix et de changements par rapport au projet initial.

Certains sont encore plus découragés et abandonnent l'idée de faire un film car il y a toujours des contraintes, soit techniques en très grand nombre, soit financières.

Dans ma méthode de travail de post-production, mon problème, ma contrainte principale était qu'une fois que j'aurais commencé à faire le montage son je ne pourrais plus jamais modifier le montage image. Cela m'obligeait donc à préparer très précisément le travail de montage son lors du montage des images, pour éviter les mauvaises surprises lors du montage son.

Les mauvaises surprises qui peuvent advenir sont principalement des problèmes de rythme : imaginons un montage image muet qui a un bon rythme : lorsque l'on fait le son, il nous prend l'envie de rajouter une

musique sur une séquence, cette musique est très belle et a besoin de temps, de plans plus longs, pour pouvoir prendre sa dimension ; alors le montage image sera trop court pour pouvoir supporter cette musique, et peut-être qu'on sera obligé de la sacrifier.

Imaginons aussi un dialogue en champ contrechamp entre deux personnages : les images sont montées très serré, pour que le dialogue "passe" bien, et lorsque l'on en est au montage son, on se rend compte qu'on a besoin pour la bonne compréhension de l'histoire, de rajouter une phrase d'un personnage pendant que l'on voit son interlocuteur en train de l'écouter, on aurait donc besoin de rallonger l'image de l'interlocuteur qui écoute pour "caser" la nouvelle phrase. Ce n'est pas possible, on est coincés.

La phrase de Robert Bresson *“Toujours la même joie, le même étonnement devant la signification nouvelle d’une image que je viens de changer de place.”*<sup>\*</sup> , si on la lit à ce moment là, peut nous faire pleurer.

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 135.

## **Bénéfices des contraintes imposées par le choix de séparation entre montage image et montage son**

Lorsque je n'avais fait que des prémontages vidéo de *La tête dans l'eau*, mais que je m'étais décidé enfin pour une version, et que j'avais donné à faire gonfler de Super 8 en 16mm une sélection de quatre vingts dix minutes de rushes (que je remonterais après en montage cinéma classique), j'ai commencé à préparer mes sons. Je préparais sur des cassettes DAT dans la chronologie présumée du film tous les sons que je voulais y mettre.

J'avais à ma disposition tous les sons directs enregistrés lors du tournage, des sons que j'avais enregistrés préalablement même au tournage du film, tout un tas de disques, et un certain nombre de machines sonores (magnétophones à bandes, chambre d'écho, magnétophone DAT, lecteur de CD, platines cassettes, égaliseurs). Je me passais donc mon prémontage vidéo, et j'imaginai quelle bande son je pourrais y "coller", bande son que je fabriquais tout de suite et qu'éventuellement je modifiais, je prémixais, je retravaillais, mais que je ne pouvais pas "enregistrer" directement sur le film, puisque, *réellement*, le film n'était pas encore monté. Donc, je conservais les sons préparés sur des cassettes DAT.

En faisant ce travail pas à pas, dans la chronologie du film, toutes les recherches sonores que j'effectuais me donnaient aussi des idées de modifications du montage image, que je notais bien précisément pour la suite, lorsque je ferais mon montage image définitif en 16mm.

## Le travail dans la chronologie

Il y a un principe de travail que j'ai utilisé pour *La tête dans l'eau* sur lequel il me paraît intéressant de réfléchir, c'est le travail dans la chronologie du film.

Que ce soit au tournage ou à la post-production, j'ai toujours travaillé dans la chronologie du film, puisque je n'étais pas très sûr de moi. Cela me permettait, si jamais je changeais quelque chose en cours de route, d'intégrer le changement au film, puisque la fin était faite après le début. C'était pour moi un aménagement pratique qui me garantissait une certaine sécurité au moment du tournage.

De même, quand j'ai préparé la bande son, j'ai aussi procédé chronologiquement, je n'ai pas préparé les sons de la fin avant les sons du début, non, j'ai commencé par le début, et je suis allé pas à pas vers la fin.

J'ai employé alors le travail chronologique sans vraiment le penser. Aujourd'hui, cet ordre de travail me paraît très intéressant et riche des plus grandes potentialités de création, car il permet à tout moment de changer le cours de l'histoire, et de plus il met l'artiste à la place du spectateur, qui, lui, découvre le film chronologiquement.

A mon avis, l'artiste peut le mieux s'adresser à son spectateur s'il est dans la même perspective que lui par rapport à la chronologie du temps du film. Il ne faut pas considérer l'artiste comme un magicien qui "se paye la tête" du spectateur, qui essaie de l'épater. Non, l'artiste est le premier spectateur de son oeuvre, donc son oeuvre doit fonctionner sur lui-même, et pour que cela soit possible dans le cinéma, qui est un art du

temps qui s'écoule, l'artiste doit donc se situer dans le même temps que celui qui recevra l'oeuvre.

Je sens qu'une phrase de Robert Bresson peut me servir de haut-parleur, puisqu'il va plus loin que moi dans le même ordre d'idée : "*Je ne puis essayer ce que je fais, au moment où je le fais, que sur moi.*"\*

Lorsque je dis que l'auteur doit se situer dans le même temps que le spectateur, je ne veux pas dire qu'il faut proscrire les retours en arrière dans le travail, ni que les prévisions ne sont pas souhaitables. Je veux dire que lorsque le travail "lourd", c'est à dire l'écriture définitive de l'ensemble du scénario, ou le tournage du film entier, ou le montage d'une première version, ou le premier montage son, lorsque ce travail "lourd" se fait, il doit se faire comme si on était spectateur de ce qui est en train de se faire. Il s'agit plus d'une attitude psychologique à adopter que d'une méthode de travail concrète.

C'est de cette façon que j'ai procédé pour réaliser la préparation des sons du film, et je sais que cela m'a permis de trouver une cohérence d'ensemble, pas à pas, car le travail avançait dans le temps comme le film avance dans le temps quand il est vu par son spectateur. Puisque le film avance sans que l'on puisse revenir en arrière, il faut utiliser au mieux ce qui s'est passé avant, bref, il faut tenir compte du passé.

Donc, si on travaille chronologiquement, on fait fatalement exister un passé dans son travail, donc un passé dans le film ; le passé étant ce qui ne pourra jamais être changé, que l'on doit accepter comme tel, avec lequel on doit composer le présent et prévoir l'avenir. Ainsi, si des détails imprévus interviennent lors du travail, et que ces détails s'intègrent bien

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 131.

dans le film, donc qu'on les conserve, on pourra par la suite les prendre en compte, ils feront vraiment partie de la matière et du passé du film. Si on n'avait pas tourné chronologiquement, on aurait sans doute laissé aussi dans le film terminé certains détails d'imprévu, mais ils seraient restés anecdotiques, forcément, puisque ce qui les suit dans la chronologie du film vu a été tourné avant que ces nouveaux détails n'existent ; ils ne peuvent donc n'en intégrer aucune conséquence. Je ne peux m'empêcher de laisser sortir ces mots de Robert Bresson qui viennent encore faire résonner mes dires : “*Les choses que nous réussissons par chance, quel pouvoir elles ont !*”\*

Il y a un exemple malheureux qui illustre bien cette nécessité du travail dans la chronologie, pendant le tournage du film *C'est arrivé près de chez vous*. Il y a une séquence où une femme se fait violer sur une table par plusieurs personnages. Les membres de l'équipe avaient décidé de tourner d'abord la fin du viol, lorsque les personnages tuent la femme, parce que le meurtre était ce qu'il y avait de plus difficile à régler. Ils ont donc d'abord filmé le meurtre, qui se termine avec le cadavre de la femme sur la table. Ensuite, quand ils ont tourné le viol en lui-même, pendant une prise, la table s'est cassée, ce qui donnait un superbe effet et s'intégrait par chance parfaitement à l'esprit du film. Malheureusement, il était impossible de conserver cette bonne surprise, car à la fin de la séquence, qui était déjà tournée, la femme était tuée sur la table, *en bon état*. Comme la table était le principal élément de décor, il aurait été vraiment trop incohérent de montrer la table qui se casse puis la table reconstruite. En plus, comme la table s'était brisée, pour tourner la fin de la séquence, les membres de l'équipe ont dû soutenir la table, irréparable, par en dessous, pour qu'elle paraisse normale. Donc, le fait de ne pas

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 135.



avoir tourné chronologiquement, outre que cela leur a enlevé le bénéfice d'un hasard heureux, leur a en plus compliqué le tournage.

Souvent ce qui a le plus de vérité et de profondeur dans les films, ce sont justement les détails qui sont intervenus sans prévenir et qu'on a su utiliser. Ce qui est le plus beau dans un film, à mon sens, dans sa fabrication comme dans sa réception, est ce qui touche à la liberté.

Lorsque l'on crée une oeuvre, il faut se fixer des techniques, des principes, des règles, que l'on respecte, mais que l'on est prêt à bouleverser si la réalité nous propose quelque chose de plus vrai et de plus beau.

## **L'imprévu**

Certains ont extrêmement peur de l'imprévu, et je pense que si les tournages de films ne se font pas chronologiquement, ce n'est pas seulement pour des critères économiques de bon aménagement du plan de travail, mais surtout, inconsciemment de la part des producteurs, pour que l'on soit bien sûr que rien ne va changer entre le projet initial et le projet final.

## La liberté

L'art c'est avant tout la liberté. Le spectateur, quand il va voir un film, est ravi lorsqu'il sent que l'artiste a pris de la liberté par rapport à son sujet, ou aux décors filmés, ou au style de jeu des acteurs, et ose, enfin, s'exprimer lui-même. Car qu'est-ce qui est le plus touchant et le plus beau en art ? C'est lorsque l'artiste s'est enfin libéré de tous les carcans et a réussi à produire une oeuvre tellement particulière, tellement personnelle dans son sujet autant que dans sa forme, qu'elle parle directement à notre âme, c'est à dire lorsqu'elle arrive nous élever totalement au delà de la matière.

Donc, l'enseignement que je retire de cette petite réflexion est que tout ce que l'on entreprend de fabriquer, on doit l'entreprendre en se sentant toujours libre, libre de laisser sortir de soi sa personnalité, et libre de tout changer s'il le faut.

La liberté est un trésor qui s'apprend et s'entretient.

Paul Valéry peut se faire mon orateur : *“Quelle qu'elle soit, une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose et devient, dans le langage logique, une idole ; dans le domaine de la construction poétique et de l'art, une infructueuse monotonie”*\*.

J'ose même faire parler Jacques Brel à ce propos : *“Nous savons tous les deux que le monde sommeille par manque d'imprudence.”*\* \*

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard 1957 (écrit en 1894), page 22.

\* \* Jacques Brel, *Jojo in Les marquises*, Barclay 1977.

## La préparation de la bande son a déterminé le montage image

Résumons rapidement une nouvelle fois la façon dont j'ai procédé pour réaliser la post-production de *La tête dans l'eau* :

J'ai fait plusieurs prémontages du film en vidéo, cinq.

Le cinquième m'a paru satisfaisant, je me suis donc basé sur lui pour extraire quatre vingt dix minutes des rushes Super 8, que j'ai fait gonfler en 16mm.

Pendant le travail du gonflage (qui a pris deux mois, car je l'ai fait faire au Canada pour des raisons de qualité du travail et de coût), j'ai préparé la bande son du film, mais de façon très très précise et dans la chronologie du film.

Cette préparation a largement influencé le montage image du film que j'allais faire par la suite en 16mm.

Je viens donc de découvrir qu'en quelque sorte, contrairement à ce que je pensais, j'ai fait la bande son de *La tête dans l'eau* avant le montage de la bande image, assez conformément finalement à mon projet très initial.

Je n'ai pas fait *entièrement* la bande son avant la bande image puisque le tournage des images a été fait en premier. Mais les éléments essentiels de la bande son (bandes à l'envers, répétitions de paroles, musiques, désynchronisation des paroles) étaient faits avant et ont totalement influencé le montage des images.

L'écriture du film s'est autant faite après le tournage qu'avant.

Pour résumer, on peut dire que la contrainte d'avoir à fixer le montage image avant de commencer le montage son m'a en fait obligé à réaliser la bande son avant le montage image, dans ses lignes principales, et à faire totalement dépendre le style de montage de la bande image des parti-pris sonores qui étaient déjà décidés avant.

En l'occurrence, le côté saccadé et répétitif du film en général est né tout d'abord lorsque j'ai préparé les bandes son.

Donc, le rythme du film a dépendu beaucoup plus du travail sonore que du travail visuel.

## Formalisons

Formalisons un peu les notions que je viens de mettre en jeu : je crois que l'on peut, lorsque l'on s'intéresse au processus de fabrication d'un film, mettre en regard deux approches de la réalité de cette fabrication :

1. Une approche de l'apparence, dans laquelle on regarde comment, dans la réalité de la vie, les choses ont été mises en oeuvre, et surtout dans quel ordre. Pour la post-production de *La tête dans l'eau*, on peut dire que la bande image a été faite avant la bande son.

Si j'avais rédigé ce mémoire selon cette approche, j'aurais été très descriptif et je me serais empêché de percevoir le fond de mon travail.

2. Une approche de la vérité, dans laquelle on s'intéresse à la façon dont le travail a été pensé par l'artiste, et surtout à l'ordre dans lequel il a pensé les choses. En ce qui concerne *La tête dans l'eau*, on peut selon ce point de vue dire que la bande son a été faite avant la bande image.

C'est l'approche que j'emploie ici. On peut lui reprocher une structure apparemment arbitraire, mais elle me permet d'aller voir profondément en moi.

Le vrai film est le film conceptuel, celui qui est dans la tête de l'artiste. Le film réel qui est en train de se faire n'est qu'une sorte de partie visible de l'iceberg complètement trompeuse par rapport à ce qu'est le film en réalité.

Vous pouvez m'objecter : "Et le spectateur ?". Voici ma réponse : Quand un spectateur voit un film, le vrai film qu'il voit est mental, le film n'existe vraiment que dans l'esprit du spectateur. Bien sûr, ce qui est projeté concrètement sur l'écran a un statut dans la réalité quotidienne, il est constitué d'images et de sons, matériels car ils font vibrer l'air et la lumière, mais le film que le spectateur est en train de voir ne peut en aucun cas être réduit à ces facteurs matériels.

Donc, le *vrai* film vu par le spectateur a une dimension spirituelle non repérable dans la réalité quotidienne, mais qui est infiniment plus importante que sa dimension matérielle ; la preuve en est que les spectateurs ordinaires du cinéma ignorent la notion de plan, et adhèrent au film qu'ils sont en train de regarder comme ils adhèrent à leurs propres rêves. La dimension matérielle du film ne les préoccupe absolument pas.

Alors, pour étudier le travail d'un film, pourquoi se bornerait-on à ne prendre en compte que des éléments matériels ? ce serait méconnaître la vérité du cinéma, comme de toute autre forme d'expression, qui est spirituelle.

Donc, même lors de l'analyse de la fabrication, il est plus important de considérer l'analyse de l'ordre des opérations mentales de l'artiste que l'ordre des opérations concrètes sur le film. Les deux ne sont pas à amalgamer.

## Les étapes de la post-production

Avant d'aborder concrètement l'étape de la préparation de la bande son, il me paraît utile de résumer à nouveau la chronologie du travail de post-production de *La tête dans l'eau* :

1 Prémontages vidéo, qui concernaient principalement des problèmes de narration, mais sur lesquels je ne menais pas encore de vrai travail sur le son.

2 Gonflage de Super 8 en 16mm des rushes utiles.

3 Pendant ce temps, préparation de la bande son, et idées pour des modifications du montage image en fonction du travail de la bande son.

4 Montage image muet définitif en 16mm, qui fut très différent du dernier prémontage vidéo. Ce montage muet a été largement influencé par le travail de préparation de la bande son. Puis copie vidéo de ce montage.

5 Montage et mixage du son sur la copie vidéo du montage image.

6 Repiquage du son mixé en vidéo sur une bande magnétique 16mm perforée. Vérification du synchronisme du son par rapport à la copie de travail image 16mm.

7 Montage négatif de la bande image et report optique du son.

8 Étalonnage et tirage de la première copie 16mm sonore.

## Les changements

Je vais aborder ici l'étape de la préparation de la bande son, c'est à dire le moment où j'ai conçu la bande son en étant encore totalement libre de bouleverser complètement le montage image.

Les changements du montage image que je concevais en préparant la bande son n'étaient que conçus, je ne pouvais pas les réaliser sur le moment, puisque je n'avais pas encore les rushes en 16mm.

On pourrait penser qu'il aurait été mieux pour mon travail de pouvoir réaliser le montage image en même temps que je m'occupais de la conception du son, c'est d'ailleurs ce que j'aurais souhaité faire alors, mais la réalité matérielle m'en a empêché.

Mais finalement, le fait de ne pas pouvoir réaliser tout de suite les changements du montage image rendait ces changements très légers, puisqu'ils n'étaient pas matériels. J'avais donc une grande liberté de changement du montage image. Si j'avais pu réaliser les changements tout de suite, ils auraient été plus lourds à gérer, car le montage image en 16mm est une opération lourde : à chaque changement il faut reclasser les chutes, et chaque changement génère des collures dans le montage qui se voient un peu à la projection, qui font "sauter" légèrement l'image, donc qui gênent la perception du film. On sent lorsqu'on voit le film les changements qu'on y a fait. On ne peut pas alors regarder le film sans y voir le passé de notre travail.



## Perception de la copie de travail

Cela peut vous paraître un peu matérialiste que de s'arrêter sur de tels problèmes de perception, qui semblent secondaires par rapport au vrai contenu et au vrai rythme du film.

Le cinéma est un art qui, contrairement à la littérature, joue d'abord sur la perception, donc quand on le travaille, on est forcément influencé par la perception qu'on a du film pendant ce travail, je ne pense pas que ce soit un problème secondaire.

On est relativement esclave de la table de montage que l'on utilise, de la taille et de la luminosité de l'image qu'elle produit, du bruit propre qu'elle fait, et de la façon dont les collures "passent" (sur certaines tables de montage, les collures "sautent" beaucoup, sur d'autres, elles "sautent" peu).

On pourrait même s'interroger sur le rapport entre les tables de montage utilisées et l'esthétique du montage des films, je suis persuadé que ce sujet n'est pas vain.

Cependant, il est bien ridicule de se laisser influencer par une table de montage et d'en être esclave. Je pense qu'il est bon pendant qu'on travaille de changer à plusieurs reprises de table de montage, et de projeter régulièrement le film en grand, car la taille de l'image change aussi dans des proportions importantes la perception d'un film (le parcours de l'oeil n'est pas le même sur une petite et sur une grande image).

## La vertu de la conception

Le fait de ne pas pouvoir réaliser de suite les modifications du montage image s'est révélé très positif pour mon travail : je me sentais toujours libre de faire à tout moment des changements du montage image très importants, car cela n'engageait pas des heures de travail de décollage des scotches, de classement des chutes, de recherche des nouveaux plans et de recollage de ces plans dans le montage.

Ainsi, mon film, qui était alors plus conçu que réalisé, était vraiment mon film car il n'était pas encore alourdi par le poids du travail matériel.

C'est là une idée simple, presque une évidence que de défendre le *conçu* par rapport au *réalisé*. Mais aujourd'hui, avec la nouvelle apparence de légèreté de la technique (grâce à la vidéo), on est très tentés de commencer directement à travailler en concevant moins, car le matériel ne coûte pas cher.

C'est le "réflexe vidéo" de faire moins de répétitions, de commencer à tourner plus vite, et finalement d'avoir beaucoup plus de rushes.

Je ne suis pas contre cette méthode de commencer à travailler plus tôt, je suis même pour, mais il faut alors que cette méthode ait un sens par rapport au type de travail qu'on est en train de mener.

Si l'on emploie cette méthode seulement par paresse intellectuelle, alors on va très vite devenir prisonnier de cette technique légère, qui va vite devenir très lourde, du fait qu'on aura beaucoup de matériau inutile.

## L'improvisation

Si l'on commence à travailler sans avoir répété ce que l'on allait tourner ou enregistrer ou monter ou mixer, alors il faut qu'il y ait eu une autre préparation, plus indirecte que la répétition, mais qui fasse qu'au moment où les appareils techniques vont se mettre en route, on a assez bien préparé le terrain pour qu'il puisse se passer quelque chose d'intéressant à enregistrer. C'est exactement le sens du travail de Rina Sherman dans son film *M.M. Les locataires*. Elle a toujours improvisé le tournage de toutes les images, qui n'ont absolument jamais été répétées en tant que telles. Mais avant le tournage, elle avait préparé ses "acteurs" et elle s'était préparée elle-même, par des visites, et des discussions préalables avec les personnes qu'elle filmerait, quotidiennement, pendant plusieurs mois.

Au moment du tournage, toute cette "préparation" se cristallise, beaucoup plus alors dans l'immédiateté et dans la spontanéité que si les choses avaient été répétées. C'est une méthode possible, mais qui ne demande pas moins de travail que la méthode classique des répétitions, le travail est simplement d'une autre nature.

(Ce dernier prolongement qui semble excéder le sujet de ce mémoire n'est en fait pas du tout au delà du sujet, il est même pleinement dedans. Le but de ce mémoire est pour moi de mieux comprendre les pratiques de réalisation, et là, j'ai défriché un terrain qui me semble très important aujourd'hui, où le rapport entre fiction et documentaire devient de plus en plus complexe.)

## Il fallait préparer la bande son

J'avais décidé de préparer la bande son avant de réaliser le montage muet des images, justement pour contourner les contraintes liées à la séparation imperméable des réalisations techniques des deux étapes.

Je savais qu'une fois le montage image terminé, lorsque je commencerai à réaliser la bande son, je n'aurais plus le loisir de faire des modifications du montage image.

La préparation du son avant la réalisation du montage image me permettrait d'anticiper la bande son que je réaliserais plus tard, et donc de prévoir par exemple des moments creux dans les images, parce que je savais que là, par exemple, je voulais mettre une musique qui dure.

## La nécessité de réécrire le film

La préparation de la bande son a été l'étape fondamentale de la post-production de *La tête dans l'eau*, puisque c'est là que le film a commencé à être vraiment *réécrit*. Il faut que je précise un peu la raison pour laquelle j'ai été amené à "*réécrire*" presque totalement le film au montage, donc la raison pour laquelle le montage a duré si longtemps.

Le projet de faire ce film tenait plus de la nécessité que de la raison. Je devais tourner ce film dans les délais que je m'étais fixés, c'est à dire au mois d'Août 1992. Si je ne le faisais pas, je ne méritais pas, à mes yeux, de vivre. Cela paraît une raison bien futile pour faire un film que de tenir une promesse faite à soi-même. Cela paraît sans doute un peu ridicule de parler de l'envie de cinéma en ces termes, mais c'est la vérité. Pour moi, il s'agissait vraiment d'une question vitale.

J'avais donc très peu de temps pour écrire le scénario (de Janvier 1992, date de la décision de faire le film, à Août 1992, date du tournage), donc je n'ai écrit qu'un premier jet de scénario, pas du tout abouti cinématographiquement parlant. C'était un document qui contenait l'histoire et les personnages, qui étaient les éléments dont j'avais absolument besoin pour pouvoir tourner (les personnages pour que les acteurs puissent jouer devant la caméra, et l'histoire pour que les acteurs aient des situations à jouer). Ce qu'il me manquait, c'était la narration, c'est à dire la façon de raconter l'histoire, que je n'avais pas eu le temps de mettre en place.

Donc, une fois le tournage achevé, je n'avais que des éléments d'une histoire, sans narration. Évidemment, je ne me suis pas rendu compte alors de la situation en des termes si simples, et lors de mes prémontages vidéo, je ne comprenais pas ce qui "clochait" dans mon film.

Au fil des quatre premiers prémontages, ça ne "marchait" jamais, car je laissais les séquences se dérouler, chacune dans son intégralité presque, avec le son direct. Et ça ne faisait pas un film, ça faisait une juxtaposition de séquences, sans rien pour sous-tendre le tout, du moins c'était comme cela que je le recevais, et comme cela que les spectateurs semblaient le recevoir, puisque souvent ils ne s'intéressaient pas au film, n'arrivaient pas à se concentrer dessus. Rien n'existait. Il fallait donc que je construisse la narration du film après-coup, au montage (image et son).

## **"Il faut s'arrêter" (proverbe grec)**

Alors, un peu dépité, je me suis tout de même arrêté sur le cinquième prémontage vidéo, qui commençait à construire un peu plus une narration, en rompant avec l'ordre imposé par les rushes (voir l'explication de ce phénomène au chapitre "Le pernicious montage vidéo").

Toujours aussi dépité, mais tout de même motivé par l'idée d'enfin me diriger vers la fin de la réalisation de mon film, j'envoyais les rushes Super 8 correspondant aux choix de ce cinquième prémontage, avec quelques plans en plus, c'est à dire quatre vingts dix minutes d'images, se faire gonfler en 16mm.

## **La préparation de la bande son**

Pendant le "gonflage", en Août 1993, j'ai décidé de préparer la bande son, car je ne voulais pas rester inactif en attendant que mes rushes reviennent du Canada, et il me semblait que je gagnerais du temps en préparant mes sons à l'avance.

Ma raison d'alors pour préparer les sons à l'avance était le gain de temps. Je me rends compte aujourd'hui que le fait de préparer ainsi ma bande son avant de faire le montage image définitif m'a permis de retrouver mon intention initiale, qui était de faire le son avant l'image.

Il me fallait établir, pour préparer mes sons, une méthode de travail efficace et claire. Je divisais alors la bande son de mon film de la manière conventionnelle, en six pistes :

- 1 Son direct. Paroles.
- 2 Son synchrone. Bruitages.
- 3 Ambiance sonore.
- 4 Ambiance sonore.
- 5 Lieux vides.
- 6 Musique.

Je décidais d'utiliser six cassettes DAT, une par piste. Sur chaque cassette, je copierais les sons que cette piste contiendrais au final, dans la chronologie du film. Ainsi, je ne perdrais pas de temps du tout lors du montage son, à rechercher des prises sonores dans les rushes, tout serait préparé dans le bon ordre.

En ce qui concerne les sons directs par exemple, il me suffisait juste de chercher dans les rushes du tournage les prises correspondant à celles que j'avais choisies dans mon prémontage vidéo, et à les copier dans l'ordre du film. Je pouvais me permettre cette copie sans sacrifier à la qualité du son, car le son direct avait été enregistré avec un magnétophone DAT, donc numériquement, et je le copiais sur une autre cassette DAT, sans perte de qualité, puisque qu'il s'agissait d'une copie numérique.

La préparation de la bande son est le moment où la narration finale du film a commencé à vraiment prendre forme.

## Le pernicieux montage vidéo

Lorsque l'on monte en vidéo, il y a deux différences principales avec le montage film :

La première, c'est que le son est physiquement toujours synchronisé avec l'image, il est enregistré avec elle, sur la même bande, on a donc l'impression qu'image et son sont consubstantiels, car même si par moments on les disjoint (on en a la possibilité technique), lorsque l'on retrouve ses rushes, l'image et le son sont toujours là, ensemble. On a donc du mal à prendre de la distance par rapport au son direct.

La deuxième différence, assez liée, est que le montage vidéo se faisant par copie, on n'affecte jamais l'original ; quelles que soient les innovations et les détournements que l'on apporte par le montage au sens initial des images et des sons dans les rushes, lorsque l'on travaille, tout le temps, on voit toujours nos rushes inchangés, les mêmes qu'au tout début.

C'est une impression désagréable que de rester perpétuellement en présence de ce qu'il y avait avant montage. Cela "casse" la sensation que le montage apporte quelque chose. Alors qu'il nous est pourtant évident, intellectuellement, que le montage est essentiel au travail, le fait de toujours voir, sans arrêt, les rushes inchangés, nous place malgré nous dans l'idée qu'eux sont plus fixes que notre montage, car quel que soit le montage que l'on réalise, eux ne changeront jamais.

Cela nous transmet l'idée, inconsciente, que le montage est moins important que le tournage, que le montage est une chose qui n'a rien de définitif, contrairement au tournage. Bref, cela bloque, et finalement nous amène malgré nous à déconsidérer l'importance du montage.



De plus, puisque l'on s'habitue à ces images "intègres" (les rushes) elles nous semblent meilleures que celles qui ne "tiennent" pas, qui ne résistent pas au temps, celles de notre montage.

Donc, on peut être amené à préférer, malgré soi, les rushes au montage que l'on est en train de faire.

Il y a un grand risque à monter ou à prémonter en vidéo, cela demande une conscience aiguë du pouvoir des rushes sur la perception du travail que l'on est en train de faire.

## La négligence du dérushage

Cela m'amène à une réflexion sur la façon dont je monte en vidéo depuis *La tête dans l'eau*. Le montage vidéo m'est très agréable, à part une étape : le dérushage (C'est à dire le moment où l'on regarde les rushes et où l'on note tout ce qu'ils contiennent ainsi que les coordonnées des plans sur la cassette, pour ne pas perdre de temps ensuite pendant le montage à la recherche des plans dont on a besoin.).

Je néglige toujours le dérushage. Je déruse par acquis de conscience, mais je le fais toujours très mal, même si à chaque fois je me dis que je le ferai plus consciencieusement la fois suivante

Je comprends enfin pourquoi : je n'ai pas envie de bien connaître mes rushes, j'ai peur de les connaître trop. Je ne veux pas bien les connaître, pour conserver ma liberté de montage, et être le moins possible influencé par eux. Tant pis si je perd du temps dans la recherche des plans, au moins, je sens que ces rushes me sont étrangers et difficiles d'accès, qu'ils recèlent des tas de mystères que je me refuse d'élucider. Ils ne peuvent pas m'imposer leur ordre puisque je ne les connais pas.

Ce que je concevais comme une paresse de ma part, le fait de ne pas bien déruser avant de commencer mes montages, est en fait pour moi une nécessité psychologique pour me sentir libre pendant le montage.

## Le montage "cinéma"

Lorsque l'on monte en cinéma, on n'est pas du tout confronté au même problème des "rushes intègres", puisque quand on commence à monter, on coupe physiquement dans le film, qui ne se présentera plus jamais alors tel qu'il était avant qu'on intervienne. La coupe est psychologiquement beaucoup plus définitive qu'en vidéo.

J'ai n'ai approfondi que le sujet des "images intègres" à propos du montage vidéo. Mais il faut se méfier aussi du simulacre de consubstantialité de l'image et du son que nous donne la vidéo, qui bloque aussi la liberté dans le travail sonore.

Les outils particuliers que l'on utilise, si l'on n'y prend pas garde, nous influencent inconsciemment, et peuvent déterminer très notablement la nature de notre travail.

## **De quelle façon les sons influencent le rythme des images**

Je vais ici essayer de préciser et de comprendre les effets qu'a produit la préparation de la bande son sur le montage image.

Lorsque l'on travaille sur les sons, on les écoute seuls, et par moments on les écoute en même temps que l'on regarde l'image.

Mais on fait rarement cette dernière opération, car elle n'est utile que lorsque l'on a vraiment porté son choix sur un son, pour contrôler si ce son "passe" bien avec l'image. La majeure partie du temps, on écoute les sons en imaginant les images qui y sont liées. Par conséquent, on fabrique les sons plus en imaginant les images qui vont les supporter qu'en lien direct avec ces images.

Donc, sans s'en rendre compte, quand un son nous plaît en lui-même, mentalement, on y adapte l'image, et le rythme de l'image imaginée n'est pas forcément exactement celui de l'image réelle. Quand, finalement, on met le son fabriqué en présence de l'image réelle, on se rend compte que cette image n'a pas le bon rythme, et on va être amené à repenser le montage image en fonction de ce que le son commande.

## Le travail avec la bande 6,25

Quand on travaille sur la bande son seule, il est très facile d'en modifier le sens, la vitesse de défilement et le timbre. Pour la vitesse de défilement, avec un magnétophone à bande 6,25 tout bête, il y a plusieurs vitesses possibles sélectionnables, si on désire mettre la bande à l'envers, il suffit de le faire, physiquement, et on peut même déconnecter le moteur pour faire défiler la bande à la main. En ce qui concerne le timbre, il suffit de brancher un égaliseur en sortie du magnétophone, qui permet par la manipulation des potentiomètres de modifier le timbre du son.

La manipulation du son avec des bandes est donc très directe, simple et intuitive.

Le principe du travail lorsque l'on veut modifier des sons à l'aide des bandes est tout d'abord de repiquer (recopier) le son de sa source originale sur la bande, puis de faire tous les essais nécessaires de manipulation de la bande, et une fois qu'on est sûr de soi quant aux manipulations à opérer "en direct", on enregistre le son en sortie du magnétophone à bandes sur un magnétophone DAT. Le son sur cassette DAT n'est plus du tout manipulable, mais il est de très bonne qualité. De plus, ce support est très fiable et peu coûteux.

Donc, puisqu'il est si facile d'intervenir sur le son, on prend des habitudes de travail très libres, on n'hésite pas à bouleverser les ordres, bref, on prend sans arrêt des libertés par rapport à l'objet initial, notamment en ce qui concerne son rythme, qui est très facile à affecter, puisque que l'on peut à loisir ralentir, accélérer, stopper, repartir, etc.

## Un abord différent du montage image

Quand on se retrouve ensuite à faire le montage image, on s'y attelle avec un esprit inspiré du travail sur le son. Et, bien que les moyens de bouleverser le rythme initial ne soient pas les mêmes pour le son que pour l'image, quand j'ai fait le montage image de *La tête dans l'eau*, j'ai pris beaucoup plus de liberté dans mon travail du fait que j'avais pris déjà des libertés énormes dans le travail du son.

Bref, la légèreté du travail sur le son apprend un esprit plus léger aussi pour aborder le montage des images.

## **De quelle façon les sons influencent la durée du montage image**

Avec la possibilité très facile de répéter plusieurs fois le même son, le travail sur le son nous détache de l'idée qu'un élément des rushes est unique. En effet, on copie très souvent des sons plusieurs fois, sans que le spectateur soit gêné par cette répétition, des sonneries de téléphone par exemple.

A l'inverse, on ose rarement remettre plusieurs fois la même image dans un film, parce qu'on a l'impression que le spectateur va être gêné, que ça va nuire en sa croyance dans la diégèse du film. C'est faux. Effectivement, si un même plan est répété sans raison, sans que le spectateur n'ait aucun élément pour qu'il puisse justifier cette répétition, cela va nuire à sa croyance dans le film. Mais il en est exactement de même avec le son : si l'on répète sans raison une phrase du dialogue d'un personnage sans que cela ait de sens, le spectateur va être très gêné par cette répétition.

Le travail sur le son m'a permis de reconsidérer la durée du montage image, notamment en ce qui concerne des répétitions. Il m'a donné l'idée de laisser des espaces visuels pour placer des répétitions de sons (surtout à la fin du film, quand Mathilde est seule, et que la caméra s'attarde sur des éléments du décor, sur lesquels on entend la voix d'Hector, qui est absent), de faire gonfler en 16mm plusieurs fois les mêmes plans pour pouvoir les monter plusieurs fois dans le montage final (procédé utilisé pour la séquence où Hector et Mathilde s'enlacent sur le tapis rouge, où les mêmes images sont répétées, à vitesse normale et au ralenti, pour donner une sorte d'analyse du mouvement) et de faire gonfler en 16mm plusieurs fois les mêmes plans de trains.

## Mon premier projet de maîtrise

Par moments, lorsque je préparais le son du film, je n'avais plus d'idées, le son direct me paraissait banal, et je ne trouvais pas mon travail intéressant. Dans ces moments de creux, on va chercher dans sa discothèque et sa cassetothèque, en écoutant des disques, en faisant défiler des bandes. Dans quelques uns de ces moments, j'ai réécouté des cassettes DAT que j'avais enregistrées plus d'un an auparavant quand je travaillais sur mon premier projet de maîtrise.

Il s'agissait, vous n'en serez pas étonné, de réaliser un court-métrage dont la bande son serait réalisée avant la bande image. C'était l'histoire d'un homme qui se faisait agresser dans le métro, et qui devenait aveugle. Le film était entièrement fait en caméra subjective de cette personne aveugle. Le son aussi avait à être subjectif. Les images auraient été faites en images de synthèse, en imaginant les formes que le personnage voyait.

Donc, j'avais commencé à enregistrer des sons dans la rue, dans les transports en commun, à enregistrer la radio, la télévision, enfin un peu tout ce qui s'entend dans la vie quotidienne lorsque l'on est seul (parce que cet aveugle était seul à essayer de se tirer d'affaire). J'enregistrais ainsi beaucoup de choses pour me rendre compte de ce que les sons "donnaient" entendus après, hors contexte, pour apprendre quelles étaient les ressources des sons. C'était très difficile et compliqué, car j'étais novice dans le son, et ce projet de film n'était pas très concret (images de synthèse...). Le jour où je me lançais dans mon projet de *La tête dans l'eau*, qui était au contraire très concret, j'abandonnais ce projet de court métrage.



## **Les vieilles cassettes DAT**

Donc, un jour, réécoutant ces vieilles cassettes DAT, j'y découvrais des sons passionnants, comme l'extrait d'un jeu télévisé où le présentateur dit aux participants qu'ils ont gagné trois cents milles francs, un extrait d'informations radiophoniques où le speaker parle d'un jeune homme retrouvé mort, des tas de sons de trains, des bourdonnements de postes de radio et de télévision, des téléphones qui sonnent et des chocs d'objets les uns contre les autres.

Je trouvais des rapports très forts entre ces sons et le sujet de mon film. Mieux, ces sons me permettaient de voir plus nettement le sujet de mon film ; en pensant les insérer dans mon film, je sentais mes propres idées se préciser, et mon film finissait de s'écrire grâce à ces sons.

Je crois que ces sons redécouverts et retravaillés n'ont pas modifié le contenu du film, mais ils m'ont amené à le préciser, ils m'ont permis de terminer l'écriture du scénario du film.

Ainsi, j'avais commencé à faire la bande son de mon film, sans le savoir, un an avant d'avoir l'idée de faire le film.

## Quel est le sujet de mon film ?

Pendant toute la période de post-production de *La tête dans l'eau*, c'est à dire pendant deux ans, je m'obligeais à avoir perpétuellement la même question en tête : "Quel est le sujet de mon film ?". En effet, sur une telle durée de travail, il est très difficile de conserver de la constance dans ses idées, ses méthodes et ses parti-pris. Il est nécessaire de perpétuellement remettre à plat ses intentions.

Il ne s'agissait pas pour moi de me bloquer sur le même sujet tout le temps, non. D'ailleurs, la plupart du temps, j'étais bien incapable de répondre à cette question cruciale : "Quel est le sujet de mon film ?", ce qui me poussait à me la poser encore et encore. C'était une éternelle question, qui ne trouvait jamais de réponse définitive, et qui est seulement en ce moment peut-être en train de trouver quelques éléments stables de réponse.

Je crois que si mon film m'intéresse toujours, c'est parce que j'y cherche encore son sujet.

En trouvant de nouveaux sons à ajouter au film, je précisais un peu mieux la zone dans laquelle il fallait que je cherche la réponse à la question du sujet de mon film.

## La prise de distance par rapport au son direct

Ce qui est très enrichissant dans la dissociation dans le temps du travail de l'image et du travail du son, c'est que l'on apprend peu à peu à se libérer de la contrainte du synchronisme entre l'image et le son.

En écoutant le son direct tout seul, sans l'image, on entend beaucoup plus que s'il y avait l'image toutes les "scories" sonores inutiles au propos, je veux parler de tous les bruits que font les acteurs en se déplaçant, et de tous les bruits de la ville (voitures, sirènes et autres bruits divers indécidables). Si on voyait l'image en même temps qu'on entendait ces sons, on n'oserait pas remettre en question ces scories sonores, car elles nous paraîtraient presque indispensables à un certain naturalisme qui se dégage de l'ensemble. Si on écoute le son seul, on se rend évidemment compte qu'il y a beaucoup de sons en trop, qui ne font que détourner l'objet et diluer le sujet du film.

Le naturalisme au cinéma, la "vérité" apportée par le son direct est un leurre complet, qui abuse beaucoup de réalisateurs. Ils ont filmé des acteurs jouant de façon spontanée devant la caméra, improvisant même un peu parfois, alors ils se sentent contraints de laisser ce son direct tel quel, car il prouve alors la "vérité" de ce qui s'est passé. Ils sont prêts pour cela à laisser le son direct, qui, même s'il est mauvais et inintelligible, se voit conférer une valeur ontologique.

C'est le cas du film *La haine* de Mathieu Kassovitz, où le son direct est très mauvais, mais est laissé comme tel, pour que la situation fasse "vrai". C'est un leurre. Le réalisateur, au moment où, malgré tous les défauts du son direct, décide de le laisser tel quel, devient esclave de la technique et coupable d'une paresse qui discrédite du coup son travail sur l'ensemble du film, et qui ouvre la faille qui va nous permettre de

repérer tous les autres points où il aura eu la même attitude. Il s'agit du manque d'exigence, ou plutôt de la non conscience de l'exigence qu'il faut avoir, ce qui est plus pernicieux : le réalisateur ne se rend même pas compte qu'il est coupable de paresse, il est persuadé qu'il fait ce qui est le meilleur pour la qualité de son film. Et ce parce qu'il n'a pas pris de distance par rapport au son direct.

Dans mon, cas, au départ j'avais exactement la même attitude par rapport au son direct, puisqu'il était là lors des prémontages vidéo, lié à l'image, je le laissais, abusé par ce simulacre de consubstantialité entre l'image et le son.

## Cadrage visuel et cadrage sonore

Je souhaite mettre en place la notion comparative de cadrage visuel et de cadrage sonore. Quand on tourne un plan, les images sont cadrées, elles ont une limite précise au-delà de laquelle on ne voit pas, il y a le champ et le hors champ, clairement distingués et distinguables.

Quand on enregistre le son direct du même plan, le son est lui aussi cadré, du fait simplement que l'on utilise le plus souvent un microphone directionnel, généralement dirigé vers le sujet parlant qui se trouve dans l'image. Cependant, un micro n'a pas des bords de cadre aussi précis qu'une caméra.

Si quelqu'un bouge hors du champ visuel, on ne le verra pas dans l'image, à part s'il est placé sur le chemin de la lumière et qu'il fait une ombre, par contre on l'entendra à coup sûr si ses chaussures font du bruit.

Donc, pourquoi conserver ce son ? sous prétexte que dans cette prise du plan l'acteur a bien joué et donc que le bruit du type qui marche pendant la prise est jugé moins important que le jeu de l'acteur ? Qu'est-ce que c'est que cette conception du cinéma poussiéreuse centrée sur l'acteur ? Le cinéma n'a pas à être centré sur l'acteur et encore moins sur la parole de l'acteur. Prolongeons cette idée avec une phrase de Robert Bresson : *“Égalité de toutes les choses. Cézanne peignait du même oeil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte Victoire.”\**

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 137.

Lorsque l'on filme le réel, on peut en cadrer une portion visuelle pour utiliser cette portion dans notre univers personnel, mais on ne pourra jamais en cadrer aussi précisément une portion sonore.

Par conséquent, si on fait un film de fiction, qui a une diégèse totalement inventée, il est impossible d'utiliser le son direct sans le retravailler. De plus, le cadrage visuel englobe des acteurs à l'intérieur d'un décor, alors que le cadrage sonore essaie de se concentrer au maximum sur les voix des acteurs. Nous sommes là esclaves d'une conception très particulière du cinéma commercial, qui pose la voix comme élément fondamental du récit cinématographique.

## L'espace sonore

Permettez moi de faire référence ici à l'excellent article de Charles Altman *Technologie et représentation : l'espace sonore\**, qui explique qu'au début du cinéma parlant, les techniciens ont évidemment d'abord pensé qu'il fallait que l'échelle sonore, ou perspective sonore, soit conforme à l'échelle visuelle, c'est à dire que lorsque l'on tourne un plan large, le micro doit être placé loin, et lorsque l'on tourne un plan serré, le micro doit être placé près.

Ainsi, de 1928 à 1938, les techniciens ont mis au point des distances précises de placement des micros en fonction des optiques utilisées pour la prise de vue. Mais cette conception naturaliste a vite été balayée. Très vite, quelle que soit l'échelle du plan, la parole, elle, était toujours au premier plan sonore, car ce qui comptait le plus dans le fonctionnement du cinéma par rapport au spectateur était bien moins son naturalisme que

---

\* Charles Altman, *Technologie et représentation : l'espace sonore*, in *Histoire du Cinéma, Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, Publications de la Sorbonne, 1989.

sa narrativité. Narrativité fondée sur la parole car influencée par le théâtre, puisqu'une bonne partie des films parlants étaient des adaptations de pièces.

Le cinéma, dans son fonctionnement par rapport à un public, a donc plus à voir avec les modèles passés de représentation qu'avec son ontologie intrinsèque, cette petite histoire de la perspective sonore le prouve bien. D'ailleurs, toutes les études et les écrits à propos de la recherche de la bonne perspective sonore entre 1928 et 1938 n'ont été écrits que par des techniciens, et jamais par des réalisateurs ou des producteurs.

Donc, on peut avancer l'idée que le fait de croire que l'ontologie du médium cinématographique soit déjà en soi un élément fondamental de la représentation et qu'on doit l'utiliser pour conférer de la valeur au film qu'on est en train de faire, c'est se déclarer esclave de l'outil technique.

Le fait de vouloir conserver le son direct car on pense qu'il procure au spectateur plus de véracité dans son impression du film qu'il est en train de regarder, est une erreur totale et une soumission aux appareils techniques.

## Contre l'ontologie

Je prend le terme "ontologie" dans l'acception d'André Bazin\* : l'ontologie, c'est le fait que l'enregistrement prouve que ce qui a été enregistré a *réellement* existé. Je suis contre la croyance aveugle en l'ontologie telle qu'on la voit à l'oeuvre dans des films comme *La haine*, *Les nuits fauves*, *Un monde sans pitié*, ou tous ces sous films éphémères en vogue actuellement en France, qui jouent sur un habile mélange démagogique de la fiction avec quelques références documentaires prises dans la société actuelle.

Ces films sont conçus, produits et tournés en grande partie à Saint Germain des Prés. Leurs réalisateurs et leurs producteurs n'ont-ils jamais vu des films comme *Traité de bave et d'éternité*, par exemple, long-métrage tourné par Isidore Isou à Saint Germain des Prés en 1951, et jouant totalement sur la disjonction entre image et son, niant avec véhémence la valeur ontologique du cinéma ?

Ou alors, si les réalisateurs et les producteurs ont vu ce genre de films, tournés au même endroit que les leurs, ne les ont-ils pas compris, ou s'ils les ont compris, font-ils semblant que ces films n'existent pas, car ils savent que leur façon de faire des films est plus rentable que la façon d'Isou ?

---

\* André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, 1985 (première parution en 1958).



## Le rapport monteur-réalisateur

Avant de réaliser *La tête dans l'eau*, j'avais déjà travaillé avec des monteurs sur deux court-métrages. C'est une situation agréable que d'avoir quelqu'un qui prépare le travail, qui fabrique ce que l'on appelle un "ours", c'est à dire un prémontage fidèle au scénario, que l'on voit avec lui, et dans lequel, nous réalisateur, on lui demande de faire des changements.

Je ne voulais pas, pour *La tête dans l'eau*, travailler avec un monteur. Je voulais monter le film tout seul, car je voulais apprendre à prendre une vraie distance par rapport à mes rushes. Lorsque l'on a un monteur, on n'est pas seul, et la distance par rapport aux rushes vient du fait que le monteur n'a pas fait ces images (il a donc forcément de la distance). Il nous insuffle de sa distance. Mais, nous même, au fond, on n'a pas fait le vrai travail de prise de distance par rapport à notre propre production, on a la distance quand on est avec le monteur, dans le rapport à trois réalisateur-film-monteur, mais une fois seul avec notre film, on n'a plus de distance.

Donc, on n'a pas vraiment fait le travail sur son film, d'autant plus que le montage est un travail essentiel, très proche du scénario, puisqu'il consiste en la réécriture du film. Par conséquent, lorsque le monteur réalise un "ours" du film conforme au scénario original du film, déjà il nie totalement toutes les ressources et tout le sens du travail de montage, déjà il engage le film dans la voie d'un film forcément raté, car il utilise une méthode de travail qui méconnaît totalement les potentialités de l'expression cinématographique.

Je ne voulais pas de monteur pour m'aider, car je sentais que j'en avais à apprendre de ce côté là. Mais je ne soupçonnais pas que le fait de ne pas avoir de monteur me ferait faire tant de chemin et me permettrait de commencer à comprendre ce qu'était le cinéma.

## Séparation des sons en plusieurs pistes virtuelles

J'ai recouru à un mode classique d'organisation de la bande son.

Pendant la préparation du son, j'ai décidé de séparer les sons en six pistes virtuelles, matérialisées par autant de cassettes DAT, cela principalement pour une raison de simplicité d'organisation, mais aussi pour une raison de conceptualisation pratique du son.

Ces six cassettes DAT étaient accompagnées d'un document écrit, le "plan de mixage", qui représentait chaque piste sous la forme d'un axe horizontal, les six étant les uns au dessus des autres. Les axes horizontaux étaient divisés en autant de cases qu'il y avait de séquences du film, les séquences étant nommées sur une échelle en haut de la feuille. Dans chaque axe, je nommais les sons que je souhaitais mettre, en distinguant ceux que je concevais encore de ceux qui étaient déjà prêts sur des cassettes DAT. Ainsi, je pouvais imaginer à peu près le rendu sonore global du film, autant au niveau ponctuel, car je voyais pour chaque séquence les diverses couches de sons superposées, qu'au niveau global, où je visualisais assez simplement l'équilibre de "remplissage" sonore des pistes, et donc où je pouvais juger par exemple du pourcentage de temps de son direct par rapport au temps de musique.

L'écrit est d'une aide précieuse pour la conceptualisation.

## L'intention du scénario

J'avais plusieurs intentions lorsque j'écrivais le scénario de *La tête dans l'eau*. Il s'agissait tout d'abord de faire le pari de réussir à faire sentir plus fort la présence d'un personnage lorsqu'il était absent que lorsqu'il était présent, comme une sorte de mise en abyme du cinéma lui-même, qui rend les personnages très présents alors qu'ils sont absents en réalité. Il s'agissait aussi pour arriver à cette fin de faire disparaître le personnage principal au premier tiers du film, pour avoir eu assez de temps pour qu'il commence à avoir une vraie existence, mais pour avoir encore plus de temps après pour développer son absence-présente, et enfin il s'agissait que le meurtrier de ce personnage ne soit pas puni ni inquiété à cause de son meurtre et ait une fin heureuse.

Je voulais absolument que la fin du film soit ainsi amorale. Je ne savais pas encore pourquoi. C'est assez récemment que je l'ai compris, suite à deux expériences que je vous relate rapidement :

La première, c'est que *La tête dans l'eau* devait passer au Centre Culturel de Marly Le Roi, devant un public de trois cents lycéens de classes de première et de terminale. Le directeur de ce centre avait vu le début du film en vidéo avec la responsable pédagogique du lycée, et avait été séduit par le fait de pouvoir ouvrir les lycéens à une esthétique non conventionnelle. La responsable pédagogique suivait son avis. Ainsi je les rencontrais tous deux en vue de préparer la conférence que je devais faire aux lycéens après la projection du film. Cette séance de préparation se passait au mieux, et mes deux interlocuteurs étaient ravis que les lycéens puissent échanger avec un jeune, quelqu'un de proche d'eux, sur un sujet artistique.

Quelques jours avant la date prévue pour la projection, le directeur du Centre Culturel me téléphone en me disant que la projection est annulée, car les enseignants ont vu la cassette vidéo du film en entier, et l'ont jugé immoral. Je ne comprenais pas vraiment pourquoi.

La deuxième expérience m'a vraiment éclairée : j'étais à Pesaro, en Italie, sur la côte Adriatique, pour le Festival du Nouveau Cinéma, dans lequel *La tête dans l'eau* était programmé. Chaque soir, je me mettais face à la mer, en pensant à ce qui se passait en face. Il est assez fascinant pour moi qui n'ai vécu aucune guerre dans mon pays et pour qui la guerre n'est qu'une notion abstraite, de se dire que juste là, à portée de vue presque, en ce moment, il y a une guerre sanglante.

Bref, le lendemain de la projection de *La tête dans l'eau* à Pesaro, lors de la conférence de presse dans laquelle je devais répondre aux questions du public, quelqu'un m'a demandé pourquoi le film était amoral, pour quelle raison le personnage n'était ni puni ni inquiété pour son crime. Cette question touchait vraiment à mon intention sous-jacente, que je n'avais jamais explicitée. Je faisais à peu près cette réponse :

*"Aujourd'hui, il y a la guerre, et nous ne faisons rien. Nous n'avons pas mauvaise conscience. Mon film est une fiction quant à son anecdote, mais il n'a de sens que parce que les sentiments et les idées qu'il développe sont réels, c'est à dire concernent mes vraies préoccupations. La fiction est à mon avis la meilleure façon d'aborder le réel. Mon film donne à voir un personnage, Hector, qui commet un meurtre, et qui se détache assez rapidement de la conscience de ce meurtre. Il aura ensuite une vie heureuse et sans tache. Il me représente.*

*Moi, je sais qu'il y a la guerre, elle est tout près, elle est juste là, et je ne fais rien. Mais le pire, c'est que je n'ai aucune mauvaise conscience !*

*J'ai honte de cela.*

*Je suis comme cela. Je dois être honnête avec moi-même, il ne faut pas que je me cache la vérité, il ne faut pas que je sois hypocrite et que je me donne un simulacre de mauvaise conscience, non, je n'ai pas mauvaise conscience.*

*Mais ça me pose problème, et si la psychologie de mon personnage est ainsi dans mon film, c'est parce que je veux affronter ce problème en face. J'essaie d'avoir le courage de m'avouer tel que je suis, je ne veux pas me mentir, ni vous mentir. Maintenant, à vous de réfléchir sur vous même ou de me juger ; j'étais là, dans la salle, après la projection du film, donc je prenais le risque. Vous aviez le droit de me juger, vous avez le droit de me punir pour ce que je suis. Je suis là. On critique aujourd'hui vertement les allemands qui, pendant la guerre de quarante, savaient vaguement, mais faisaient comme si ils ne savaient pas et ne faisaient rien alors que des millions de personnes étaient en train de se faire exterminer. Nous sommes pareils aujourd'hui, ne nous voilons pas la face. Mon film parle de cela.*

*Les films courants présentent des personnages avec de bons sentiments, et des histoires dans lesquelles les mauvais sentiments sont punis, un univers dans lequel une certaine justice existe. Ils représentent une morale fictive, qui n'existe pas dans la réalité, mais qui endoctrine les spectateurs. Ces films là, en l'occurrence tous les films américains de grande distribution sans exception, sont hypocrites."*

En répondant ainsi, je comprenais bien pourquoi mon film avait été exclu de la programmation du Centre Culturel de Marly Le Roi, parce qu'il semblait certainement impossible à la majorité des enseignants, grands endoctrineurs par excellence, de montrer sous leur chapelle un film dont le but était de mettre en question leur honnêteté.

## Comment fabriquer des sons

Les matériaux de base dont je disposais pour fabriquer les sons du film étaient les sons directs du tournage, des bandes son que j'avais déjà enregistrées auparavant (en grand nombre, j'y avais l'embarras du choix) des disques de bruitages et enfin des disques et des cassettes de musique.

Il est très difficile de se retrouver et de faire son choix dans cette "forêt" de possibles sonores.

Lorsqu'on travaille sur une séquence, il faut avoir une *idée* de cette séquence : qu'est-ce que nous transmet l'image, que se dit-il dans les dialogues, si les personnages parlent, quelle ambiance veut-on donner, quel statut veut-on donner à cette séquence par rapport à la globalité du film ? etc.

Si on trouve une idée, par exemple : "il faut dramatiser la situation", on va alors écouter des sons, et chercher ce qui, pour nous, dramatiser le mieux la situation. Cela paraît simple. En réalité, il n'y a aucune logique à ce travail, car, généralement, dès qu'on se met à écouter des sons, on se laisse pénétrer par eux et y on perd l'idée de ce qu'on cherche. De plus, quels sons veut-on mettre ? Des bruitages, une ambiance sonore, une musique, des sons in, des sons off ?

Les arguments des choix que l'on va faire quand aux sons devraient être décidés lors de l'écriture du scénario, bien sûr. Mais pour *La tête dans l'eau*, je n'avais pas, en écrivant le scénario, d'intention précise. Je n'en ai même jamais eu, j'étais toujours à sa recherche. Donc, même quand j'étais en train de préparer la bande son, ce que je cherchais en me cassant les oreilles à écouter des heures de bandes son qui n'avaient rien à voir les unes avec les autres, c'était mon intention.



On ne peut pas décider arbitrairement, par une décision intellectuellement réfléchie, de son intention. L'intention est une chose tellement intime qu'il nous est impossible de la connaître précisément nous mêmes, et encore moins de la formuler.

Marcel Proust relaie ma pensée : *“(...) l'instinct dicte le devoir et l'intelligence fournit les prétextes pour l'éluder. (...) à tout moment l'artiste doit écouter son instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier.”\**

Paul Valéry a expliqué très précisément comment il concevait le rapport entre la pensée et le langage (que je compare à mes notions "intention" et "formulation") : *“A peine notre pensée tend à s'approfondir, c'est-à-dire à s'approcher de son objet, essayant d'opérer sur les choses mêmes (...), à peine vivons nous cette pensée, nous la sentons se séparer de tout langage conventionnel. (...) Nous sentons que les mots nous manquent, et que nous connaissons qu'il n'y a point de raison qu'ils s'en trouvent qui nous répondent, c'est-à-dire... qui nous remplacent, car la puissance des mots (d'où ils tirent leur utilité) est de nous faire repasser au voisinage d'états déjà éprouvés, de régulariser, ou d'instituer, la répétition, et voici que nous épousons maintenant cette vie mentale qui ne se répète jamais. C'est peut-être cela même qui est penser profondément, ce qui ne veut pas dire : penser plus utilement, plus exactement, plus complètement que de coutume ; ce n'est que penser loin, penser le plus loin possible de l'automatisme verbal. Nous éprouvons alors que le vocabulaire et la grammaire sont des dons étrangers (...). Nous percevons directement que le langage, pour organique et indispensable qu'il soit, ne peut rien achever dans le monde de la pensée,*

---

\* Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard 1954, page 238.

*où rien ne fixe sa nature transitive. Notre attention le distingue de nous. Notre rigueur comme notre ferveur nous opposent à lui.”\**

Alors, comment fait-on pour fabriquer ses sons, c'est à dire pour enfin trouver celui qui semble pouvoir s'inscrire dans notre intention inconnue ? La seule façon est d'essayer d'écouter le plus possible son sentiment non réfléchi par rapport à ce qu'on est en train d'entendre. Pour que ce sentiment non réfléchi soit pertinent dans le film, il faut préalablement à l'écoute des sons se mettre soi-même dans son film.

## **Se mettre dans son film**

Comment faire pour se mettre dans son film ? Quelle technique utiliser ? La première chose, à mon avis, est d'être seul.

Ensuite, il faut passer du temps à ne plus penser qu'au film, même si ce ne sont que des divagations sans finalité.

Il ne faut pas chercher à voir son film dans sa tête, non, il faut simplement être avec lui. Il faut en arriver à un tel point d'intimité avec cet objet spirituel, qu'on sent que la réalité n'est plus dans la matière alentour mais dans cet échange indéfinissable qui est à l'oeuvre entre nous l'idée.

Il faut, quand on prépare le son, non plus écouter le son qui est diffusé, mais s'écouter soi-même au travers de ce son. Et là, si on arrive à s'écouter suffisamment, on sent les sons dont on pourra faire quelque chose pour cette séquence, et on sent si il faut des bruitages, des

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard 1957 (2è partie de l'ouvrage, écrite en 1919), page 158.

ambiances, des paroles ou de la musique. Il est impossible sur le moment de comprendre, il faut sentir.

Il ne faut surtout pas chercher à comprendre ce que l'on est en train de faire. En ne cherchant pas à comprendre, on reste disponible et ouvert. Dès que l'on met l'intellect en route, on ferme nos sensations.

J'ai à nouveau l'écho de phrases de Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* : “*Préfère ce que te souffle l’intuition à ce que tu as fait et refait dix fois dans ta tête.*”<sup>\*</sup>, et “*“C’est ça ou ce n’est pas ça”, du premier coup d’oeil. Le raisonnement vient après (pour approuver notre premier coup d’oeil).*”<sup>\*\*</sup> \*.

Vous jugerez peut-être que présenter encore une fois l'intuition comme étant la base de la création est une évidence, qu'il n'y a là que redondance. Oui, cette idée est évidente pour la raison, mais il est beaucoup moins évident de la mettre en pratique. Je crois ainsi qu'il est utile de la formuler de façons différentes, pour qu'elle entre en nous par plusieurs chemins, pour qu'on l'intègre vraiment. Car il s'agit de la mettre en pratique, il faut qu'elle soit vraiment *en nous*. Peut-être d'ailleurs que ce mémoire n'est qu'une sorte d'énorme formulation de ma nécessité de l'écouter de mon intuition.

Ainsi, je me sens le droit de citer Paul Valéry, qui discourt encore sur l'intuition, mais là en se concentrant sur sa bonne utilisation. Car il ne faut pas non plus tomber dans l'excès de faire n'importe quoi sous prétexte qu'il n'y a que l'intuition qui vaille. “*Je sentais, certes, qu’il faut bien, et de toute nécessité, que notre esprit compte sur ses hasards ; fait*

---

\* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, page 132.

\* \* Même ouvrage, page 135.

*pour l'imprévu, il le donne, il le reçoit ; ses attentes expresses sont sans effets directs, et ses opérations volontaires ou régulières ne sont utiles qu'après coup, comme dans une seconde vie qu'il donnerait au plus clair de lui-même. Mais je ne croyais pas à la puissance propre du délire, à la nécessité de l'ignorance, aux éclairs de l'absurde, à l'incohérence créatrice. Ce que nous tenons du hasard tient toujours un peu de son père! — Nos révélations, pensais-je, ne sont que des événements d'un certain ordre, et il me faut encore interpréter ces événements connaissants. Il le faut toujours. Même les plus heureuses de nos intuitions sont en quelque sorte des résultats inexacts par excès, à l'égard de notre clarté ordinaire ; par défaut, au regard de la complexité infinie des moindres objets et des cas réels qu'elles prétendent nous soumettre. Notre mérite personnel, — après lequel nous soupignons, — ne consiste pas à les subir tant qu'à les saisir, à les saisir tant qu'à les discuter... Et notre riposte à notre génie vaut mieux parfois que son attaque.\*\*\**

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard 1957 (2<sup>e</sup> partie de l'ouvrage, écrite en 1919), page 82.

## Pourquoi retravailler les sons ?

A quoi cela sert-il de retravailler le son ? Certains puristes vont me dire qu'un son est bien ou n'est pas bien, dès sa prise, et qu'il est inutile de chercher à le retravailler, qu'il ne s'agit là que d'une opération de cache misère. Il ne sert à rien de chercher à rattraper ce qui n'est pas bon à la base.

Je suis d'accord sur le principe qu'un son qu'on ne "sent" pas au départ ne pourra jamais être transformé en un "bon" son par des machines : un acteur qui joue mal, par exemple, les machines ne permettront jamais de compenser son mauvais jeu.

Il y a en effet, et heureusement, une ontologie du son enregistré : quelles que soient les modifications apportées, on sentira toujours ce qui s'est passé pendant la prise, c'est la magie de l'enregistrement du réel. C'est profond, c'est presque incroyable, de pouvoir ainsi réentendre ce qui n'a été qu'une seule fois. Mais ça ne pardonne pas. Si la prise est mauvaise, cela se sentira toujours.

Alors à quoi cela sert-il de retravailler le son ? Quand on retravaille le son, on change ses formes, son aspect (durée, timbre, vitesse, écho, sens, compression, expansion, répétition, égalisation). On part de cette matrice qu'est le son enregistré, car on y a senti quelque chose qui nous convient, pour la transmuier en un nouveau son dont les formes conviennent à notre univers personnel, sont en phase avec notre film.

Par exemple, dans *La tête dans l'eau*, quand Sébastien est en train de mourir : je ne voulais pas conserver les paroles de cette scène de combat entre les personnages, je voulais du silence, et dans ce silence un son qui glace le sang, un son qui nous fasse sentir que Sébastien est en train de mourir, ce qui ne n'apparaît pas sur l'image seule. Souvenez-vous, le son à ce moment là est une sorte de cri de cochon qu'on égorge qui semble sortir de la bouche de Sébastien. Ce son, qui est facilement associable à une voix animale ou humaine, est en fait une sonnerie d'alarme de sous-marin d'un disque de bruitage, que j'ai complètement retravaillé.

## Comment retravailler les sons

Quand j'avais entendu cette sonnerie, en écoutant mes disques de bruitages, je la trouvais intéressante, elle me touchait, je sentais qu'elle avait à voir avec l'humain. Je l'avais recopiée sur une cassette DAT, sur laquelle je copiais en vrac tous les sons qui me plaisaient, sans savoir encore ce que j'en ferais.

J'avais choisi d'essayer ce son pour ma séquence de la mort de Sébastien, car il portait, à mon sens, le drame dans son contenu, et était en accord avec la mort de mon personnage. Par contre, sa forme n'était pas du tout adaptée : il n'aurait rimé à rien que je mette un son de sirène de sous-marin sur cet ultime combat, sauf éventuellement si mon film avait traité de sous-marinières.

Donc, j'ai essayé de l'adapter :

Je l'ai d'abord recopié à nouveau sur une autre cassette DAT en le faisant transiter par un égaliseur pour lui enlever du souffle et quelques harmoniques qui ne me plaisaient pas. Je l'ai donc modifié pour le rendre plus "propre" et plus conforme à ce que je voulais entendre. C'était toujours le même, mais prêt à être retravaillé.

Je l'ai alors copié sur une bande magnétique analogique 6,25, et je l'ai "scratché", comme on dit, avec un magnétophone à bande. C'est à dire que je faisais aller et venir la bande magnétique dans le magnétophone, à la main, dans le rythme et à la vitesse que je voulais, en direct, devant les images du film qui défilaient. Je l'enregistrais en même temps. J'ai répété un grand nombre de fois l'opération avant que le son "colle" bien aux images du film. J'ai ainsi transformé cette simple sonnerie en un très étrange cri.

Il ne me semble pas inutile ni "cache misère" d'avoir retravaillé ce son de cette façon. C'est d'ailleurs l'un des moments du film que je préfère.

Certains diront que le fait de retravailler à outrance les sons (comme les images ou le montage) nuit à la simplicité, et produit des films alambiqués et compliqués à loisir dans leur forme, sans que cela ait de sens par rapport au contenu. Les personnes qui avancent ce genre d'idées feraient bien d'essayer eux-mêmes de retravailler des sons ou de pratiquer n'importe quelle activité artistique, ils se rendraient compte que le travail, s'il est mené avec honnêteté, tient beaucoup plus d'une simplification de la matière initiale que d'une complexification.

Aussi, en expérimentant les modifications que l'on peut apporter à un son original, on trouve des idées. Il serait difficile d'avoir ces idées sans en avoir préalablement rencontré le résultat lors d'expérimentations en tous sens, car il s'agit de modifications sonores qui sont difficilement formulables par des mots, tellement elles touchent de près la matière elle-même.

Cette conscience de l'indescriptibilité du son existait déjà avant même l'apparition de la musique électroacoustique. Paul Valéry en parle bien : *"Aucune description verbale ne peut approcher (...) des images produites à l'ouïe, car elles sont des transformations et des restitutions des faits vitaux eux-mêmes qu'elles transmettent (...)."*\*

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard 1957 (2<sup>e</sup> partie de l'ouvrage, écrite en 1919), page 164.



## Les supports du son

Je ne vais pas faire un historique des supports du son, je vais simplement décrire les caractéristiques et les intérêts des deux supports disponibles aujourd'hui pour les bourses comme la mienne.

Le premier support est la bande magnétique 6,25. C'est une bande magnétique de 6,25 mm de large, qui se présente en bobines. C'était le standard de l'enregistrement avant l'apparition du DAT. La qualité technique est très bonne. De très bons magnétophones se trouvent d'occasion pour des prix très raisonnables (quelques petits milliers de francs).

On peut choisir la vitesse de défilement, donc la qualité de l'enregistrement, on peut couper et coller la bande physiquement (faire du montage), c'est très facile, on peut mettre le son à l'envers, on peut débrayer le moteur et faire avancer la bande à la vitesse qu'on veut. On peut déjà avec ce genre d'appareil faire un travail très poussé sur le son, et la qualité technique n'est pas en reste.

Des techniciens vous diront que c'est dépassé, que maintenant on peut tout faire avec le numérique. Ils ont raison, mais pour l'instant le travail sur le son numérique reste plus compliqué à mettre en oeuvre et beaucoup plus cher. Aussi, la bande 6,25 a été jusqu'à il y a un an le standard d'enregistrement du son au cinéma et à la radio. Donc, techniquement il "tient toujours la route", d'ailleurs il n'est pas encore abandonné. La plupart des émissions de Radio France sont encore enregistrées et travaillées avec ce support.

Je l'ai beaucoup utilisé dans mon travail sur *La tête dans l'eau*.

Le deuxième support est la cassette DAT. La qualité technique est supérieure à la bande, le son est enregistré numériquement, échantillonné à 48 KHZ sur 16 Bits, c'est à dire à un taux supérieur à celui du Disque Compact. La cassette DAT est toute petite, on y peut enregistrer jusqu'à deux heures de son, et c'est un support très fiable. L'avantage par rapport à la bande est que la qualité du son ne s'altère pas à la copie. En effet, quand on fait une copie de DAT sur DAT, on ne copie que des informations binaires, des 0 et des 1, qui codent le son. Il est par conséquent impossible que la copie génère du souffle, du bruit de ronflette, que la dynamique tombe et que le son sature plus vite, comme ça se passe irrémédiablement lorsque l'on fait de multiples copies de bandes analogiques.

De plus, pour un temps d'enregistrement égal, la cassette DAT coûte beaucoup moins cher que la bande 6,25. Les magnétophones non plus ne coûtent pas très cher (le même prix qu'un bon magnétophone à bande d'occasion).

Donc, la DAT a tous les avantages ?

Non ! On ne peut rien faire au son stocké sur une cassette DAT : on ne peut pas le couper, le mettre à l'envers, le recoller, le ralentir ou l'accélérer. Il est figé. On l'enregistre, on l'écoute, ça c'est parfait, mais on ne peut absolument le retravailler sur son support.

La cassette DAT est donc très adaptée à l'enregistrement et au stockage. Par contre, pour retravailler le son, il va falloir passer par la bande 6,25 ou par un autre support.

## Classement des sons

Pour archiver les sons, la cassette DAT est idéale. C'est elle que j'ai utilisée. Voici ses qualités :

- Elle n'est pas cher et peut stocker deux heures de son de qualité professionnelle.

- Elle est petite, et les temps d'accès d'un bout à l'autre de la bande sont très courts.

- Quand on enregistre dessus, le temps aussi est enregistré. C'est à dire que si vous enlevez votre cassette DAT du magnétophone alors qu'elle est en plein milieu (disons à 1h02mn18s), et que vous la remettez dans l'appareil, l'appareil va lire cette indication temporelle sur la bande et vous l'afficher. Ce n'est pas le cas avec les bandes 6,25. Ce compteur temporel enregistré est totalement fiable, donc c'est un outil merveilleux de repérage.

Je n'avais pas de méthode de classement des sons que j'enregistrais sur des cassettes DAT. Simplement, je notais à peu près les coordonnées des sons qui m'intéressaient.

Pendant la préparation de la bande son, je copiais les sons dont j'étais sûr de me servir dans le film terminé sur six cassettes DAT distinctes en fonction du type de son, et dans l'ordre chronologique du film.

# III

## Apprentissage et enjeux

## Les questions à se poser

Qu'ai-je appris de l'étude de mon travail ?

Que peut-on attendre de ce type d'étude ?

Comment la pratiquer le mieux possible ?

Puisque ces questions étaient présentes à mon esprit pendant la recherche, leurs réponses sont dans le corps de tout l'ouvrage, indissociables de l'ensemble. Il me semble de plus d'apport pour le lecteur de laisser vivant le mouvement de la pensée, qui articule ces trois questions sans les dissocier. Ainsi, je préfère ne pas répondre scolairement séparément à chaque question.

Le but ici n'est pas de faire un *guide de l'étude de son propre travail* désincarné, mais plutôt de faire sentir la façon dont ces questions fondamentales se sont posées à moi lors de l'étude de mon travail.

En ce qui concerne la mémorisation, vous conviendrez qu'il est beaucoup plus possible de se souvenir d'une idée qui nous est transmise dans son contexte, que d'une idée seule et "nettoyée" : notre pensée est mnémotechnique, elle n'est pas froidement logique. On ne se souvient pas de ce qui est abstrait. Les outils d'investigation bien nettoyés du contexte qui les a produit, stériles de leur passé, ont à mon avis un avenir lui aussi stérile.

## La démarche scientifique

La science "propre" et désincarnée, les formalisations à outrance ne sont qu'une apparence de sérieux, qui masquent le vide et le manque d'implication personnelle de ceux qui l'ont mise en oeuvre. Cette apparence ne séduit que les imbéciles et l'inconscient collectif ; c'est le scientifique en blouse blanche dans son laboratoire tout blanc des publicités pour les lessives. Ne nous leurrions pas.

Après cette affirmation assez radicale, certains pourront critiquer vivement ma démarche en prétendant qu'elle est totalement a-scientifique, car elle ne fabrique pas d'outils nommés, repérés et répertoriés. Qu'est-ce qu'un outil scientifique pour eux ? Quels sont pour eux les buts de la science?

J'aurais pu édicter des concepts en grand nombre en leur donnant des appellations "scientifiques". Ces pseudo outils que j'aurais créés, si distincts et si nets, en un mot, si séduisants, auraient-ils été applicables en situation ? Non.

Par leur forme claire on aurait été abusés, et ils auraient eu une belle allure scientifique. Mais dans une situation autre que celle qui leur a donné naissance, ils n'auraient été que mal adaptés et plaqués. Il n'y a pas d'outils universels. C'est une utopie. Il n'y a d'outils que particuliers. Par contre, il est profitable de participer de la fabrication d'outils pour pouvoir soi-même en fabriquer, mieux, après, dans d'autres situations. J'espère que cette dernière idée justifie ma démarche. Il n'existe pas de méthode.

Profondément, la science doit pouvoir s'appliquer, c'est là sa force et son pouvoir (C'est pour cette raison que la philosophie n'est pas une science.).

Je fais encore appel à Paul Valéry pour me soutenir, quand il parle en détails de l'approche de Léonard de Vinci : *“Mais Léonard, le langage ne lui est pas tout. Le savoir n'est pas tout pour lui; peut-être ne lui est-il qu'un moyen. Léonard dessine, calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent les idées, et qui leur offrent des occasions de rebondissements imprévus contre les choses, comme ils leur opposent des résistances étrangères et les conditions d'un autre monde qu'aucune prévision, aucune connaissance préalable ne permettent d'envelopper d'avance dans une élaboration purement mentale. Savoir ne suffit point à cette nature nombreuse et volontaire ; c'est le pouvoir qui lui importe. Il ne sépare point le comprendre du créer. Il ne distingue pas volontiers la théorie de la pratique ; la spéculation, de l'accroissement de puissance extérieure ; ni le vrai du vérifiable, ni de cette variation du vérifiable que sont les constructions d'ouvrages et de machines.*

*Par là cet homme est un ancêtre authentique et immédiat de la science toute moderne. Qui ne voit que celle-ci tend toujours plus à se confondre avec l'acquisition et la possession de pouvoir ?”\**

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, (2è partie écrite en 1919), Gallimard 1957, page 144.

## Structure de ma recherche

On peut me reprocher un certain manque de structure dans la façon dont j'ai mené ma recherche. J'avais structuré mon travail à l'avance en mettant en place un "plan" très précis. Je me suis vite rendu compte en commençant ma recherche que cette structure préalable ne faisait que me bloquer. Sous des prétextes "scientifiques", on se construit des structures rigides, dans lesquelles les idées nouvelles ne peuvent pas naître.

La vraie démarche scientifique, c'est aussi d'aller à la découverte, à la recherche d'idées nouvelles, ce n'est pas la formalisation par principe. Donc, qu'importe le moyen d'investigation s'il nous permet de découvrir des idées. Sa valeur n'est pas dans ses formes, mais dans ses potentialités. Un bon moyen n'est pas celui qui séduit par son aspect, qui est fortement référencé et autour duquel il y a un imaginaire de sérieux, un bon moyen est celui qui va nous permettre de nous débrider l'esprit.

Ainsi, ce qui comptait pour moi dans cette recherche était de mettre en place un terrain favorable à mon ouverture sur mon propre travail. Dieu sait qu'il n'est pas facile de réfléchir sur son travail. Il me fallait, pour pouvoir réussir à produire quelque chose, un cadre souple.

Le plan très précis que j'avais mis en place au début de mon travail aurait produit, si je l'avais suivi, un mémoire plus précisément descriptif de mon travail, mais vide d'idées. Il aurait été impersonnellement technique, je n'aurais rien pu dire, ç'aurait été un objet bien construit mais mort, sans intérêt.



Donc, il s'est imposé à moi que ce plan me bloquait totalement. Grâce à une structure plus souple, j'ai pu avancer des idées importantes à mes yeux et poser des problèmes qui m'intéressent, donc qui me semblent pouvoir intéresser autrui.

Une structure manifeste n'est pas forcément le gage d'une structure de pensée (ce qui compte, ce n'est pas la forme, mais le contenu), et il ne serait digne que d'une utopie bien scolaire de croire qu'une structure de pensée personnelle puisse se développer à l'intérieur d'un plan conventionnel.

Il me semble plus intéressant, pour un travail dit de recherche de mener une vraie recherche et non un travail dans un cadre académique (qui serait alors, beaucoup moins de la recherche).

Recherche de nouveaux contenus, et de nouvelles formes. Aussi, il est plus risqué de chercher que de se conformer aux modèles. Mais un travail n'a d'intérêt que s'il cherche du nouveau. J'en prends encore Paul Valéry pour témoin : " (...) *nos plus grandes lumières sont intimement mêlées à nos plus grandes chances d'erreur* (...) "\* .

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, (écrit en 1919), Gallimard 1957, page 84.

## L'introspection

L'introspection est à mon avis le travail où le doute vient le plus vite. Donc, pendant l'écriture de ce mémoire, je doutais parfois de l'intérêt même de l'étude de mon propre travail.

Hanté par ce doute, je vais voir Edgar Poe, qui me rassure un peu sur le bien fondé de ma démarche : *“Bien souvent j’ai pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c’est à dire qui pourrait raconter, pas à pas, la marche progressive qu’à suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement. Pourquoi un pareil travail n’a-t-il jamais été livré au public, il me serait difficile de l’expliquer ; mais peut-être la vanité des auteurs a-t-elle été, pour cette lacune littéraire, plus puissante qu’aucune autre cause. Beaucoup d’écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu’ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile ou d’intuition extatique, et ils auraient positivement le frisson s’il leur fallait autoriser le public à jeter un coup d’oeil derrière la scène, et à contempler les laborieux et indécis embryons de pensée, la vraie décision prise au dernier moment, l’idée si souvent entrevue comme dans un éclair et refusant si longtemps de se laisser voir en pleine lumière, la pensée pleinement mûrie et rejetée de désespoir comme étant d’une nature intraitable, le choix prudent et les rebuts, les douloureuses ratures et les interpolations — en un mot, les rouages et les chaînes, les trucs pour les changements de décor, les échelles et les trappes, les plumes de coq, le rouge, les mouches et tout le maquillage qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent l’apanage et le naturel de l’histoire littéraire. Je sais, d’autre part, que le cas n’est pas commun où un auteur se trouve dans une bonne condition pour reprendre le chemin par lequel il est*

*arrivé à son dénouement. En général, les idées, ayant surgi pêle-mêle, ont été poursuivies et oubliées de la même manière.”\**

Poe , outre la légitimation qu'il donne du travail introspectif, donne déjà quelques traits généraux de son fonctionnement lors de l'écriture de ses textes. Mais surtout, il pose une pierre importante : l'artiste doit être honnête avec soi-même et doit chercher à ne pas "frimer" sur les ressorts de la création.

Ainsi, le premier enseignement qu'on peut retirer de ce type de travail, c'est la nécessité d'être honnête, d'être humble vis à vis de soi-même. Pour mener un travail artistique valable, il est inutile de se "prendre pour quelqu'un". Il vous semble peut-être un peu simplet de parler du sujet en ces termes.

Je vois souvent des personnes qui, parce qu'il créent et par le statut social démesuré que cette activité confère à certaines stars, se regardent eux-mêmes complètement différemment, ne regardent plus à l'extérieur, et finalement se ferment, et ferment du même coup la possibilité d'évolution de la qualité de leur travail artistique. Du fait qu'ils croient être arrivés, ils ne savent plus s'écouter honnêtement eux-mêmes. Ils ne font plus que se répéter, et leur for intérieur n'est même plus capable de les prévenir de la régression. C'est malheureusement le cas de bien des étudiants de la FEMIS, qui, à cause du concours si long et difficile, croient, à son issue, être arrivés.

---

\* Edgar Allan Poe, *La genèse d'un poème*, dans *Histoires Grotesques et sérieuses*, traduction de Charles Beaudelaire, Éditions Gallimard 1978, page 269.

Jean-Jacques Rousseau aussi a justifié l'intérêt du travail introspectif. Son explication est très simple et évidente : "*Je conçois un nouveau genre de service à rendre aux hommes : c'est de leur offrir l'image fidèle de l'un d'entre eux afin qu'ils apprennent à se connaître.*"\*

On pourrait objecter à mon travail personnel d'analyse de mon propre film que j'aurais tiré un meilleur profit pour mon apprentissage si j'avais demandé les conseils éclairés d'autrui, plutôt que je me creuse la tête seul et difficilement pour essayer de trouver la distance suffisante. Je ne suis pas d'accord. On n'apprend vraiment que les choses qu'on apprend par soi-même, c'est à dire auxquelles on a été obligés de trouver soi-même des solutions. Les conseils d'autrui sont une bonne chose, mais on ne peut pas les intégrer si on n'a pas vécu la situation. En ce qui concerne mon expérience avec *La tête dans l'eau*, j'ai appris en faisant ce film des évidences, comme la nécessité de l'exigence dans le travail, la confiance en soi, par exemple, idées simples et que je connaissais avant de réaliser le film, mais que je ne mettais pas en oeuvre, ce n'étaient alors que des idées, alors que maintenant, ces idées ont pris corps en moi.

J'en appelle à Marcel Proust pour confirmer mon idée que le vrai apprentissage se fait seul : "*Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.*"\*\* \*

---

\* Jean Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire, Mon portrait*.

\* \* Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard 1954, page 239.

Ainsi, les choses que j'ai apprises en menant cette étude de mon propre travail ne sont que des évidences. Mais ces évidences ont pris corps en moi. Ce ne sont plus des idées pour moi, ce sont des réalités. Paul Valéry confirme ce décalage entre l'idée *comprise* et l'idée *vécue* :  
“*Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même !*”\*

---

\* Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, (écrit en 1919), Gallimard 1957, page 81.

## L'écriture du scénario

Étant maintenant au terme du travail de recherche que je m'étais fixé, et ayant toujours à l'esprit mon but, qui est d'arriver à mieux approcher mon travail cinématographique futur, je me questionne profondément sur la façon dont je dois écrire le scénario de mon prochain film.

Dois-je, comme me l'indique mon parti-pris idéal de partir de la matière sonore pour construire entièrement mon prochain film, enregistrer des sons et composer ma bande son en même temps que j'écris le scénario du film ? Cette méthode de travail me semble très moderne et pleine de potentialités neuves. Mais n'est-ce pas un leurre, une facilité, une paresse de réalisateur qui rabaisse son travail au niveau de la technique que de vouloir procéder de cette façon ?

Ou dois-je commencer par écrire un scénario en bonne et due forme, qui peut déjà être construit à partir d'un certain nombre d'idées sonores (j'aurais plus d'idées sonores qu'avant puisque maintenant le son est un domaine que je connais mieux) ? Cela ne m'empêcherait pas de faire après l'écriture de ce scénario, un film dans lequel le son serait *premier*.

Le fait d'écrire un scénario en premier lieu donne une structure, bien utile si ce n'est indispensable à la réalisation d'un long métrage de fiction.

Je mets là au jour le dilemme qui me tracasse : je veux réaliser un long métrage de fiction qui soit traité de façon expérimentale ; ainsi, je veux donner aux spectateurs une structure narrative qui leur permette de suivre le film pendant une certaine durée, et pendant cette durée où leur

attention est maintenue par la narrativité, je veux leur faire vivre des expériences esthétiques expérimentales.

Le "hic" du cinéma expérimental, c'est qu'il a du mal à être autrement que d'une durée très courte. Il est reçu par ses spectateurs plus comme une oeuvre plastique que comme un film, ce qui est assez naturel, puisqu'une grande partie des cinéastes expérimentaux sont des peintres, ou plus généralement des plasticiens, qui intègrent le cinéma comme l'un de leurs outils d'expression. Ainsi, le cinéma expérimental, bien souvent, tient plus des logiques des conventions de l'art plastique que de logiques propres au médium cinématographique.

A mon sens, le cinéma parfait est expérimental, mais d'une expérimentation propre au cinéma. Ainsi, mon film parfait serait un film dont la narration tiendrait le spectateur concentré, ce qui permettrait au film de prendre vraiment le temps d'expérimenter du coup d'autant plus profondément l'esthétique, dans la durée.

Il me semble, à l'éclairage de cette dernière réflexion, qu'il serait mieux pour moi de commencer par écrire le scénario avant de me lancer dans les aventures techniques, notamment celles du son.

Le principe que j'avais édicté au début de cet ouvrage : "pour écrire mon prochain film, je ferai la bande son en même temps", est beau, conceptuellement. Mais je l'ai écrit au début de cette recherche, et le propre d'une recherche est de faire évoluer les idées. Donc, il serait puéril de me tenir à ce principe que je croyais définitif. Rien n'est définitif en ce monde, et je pense que la sagesse est le courage de se remettre en question, donc d'éventuellement pouvoir railler nos certitudes

passées. Le monde n'a pas de sens sans le mouvement. Il ne faut donc pas chercher à arrêter le mouvement, ce serait criminel, *éthiquement* parlant.

Pourtant, il faut des certitudes pour pouvoir avancer. Oui, il faut être sûr de ce que l'on fait pendant qu'on le fait ; et c'est d'ailleurs grâce à cette assurance qu'on pourra avoir le courage de fabriquer une oeuvre personnelle. Par contre, une fois l'oeuvre achevée, il faut s'en détacher, et s'il le faut être prêt à changer d'idée.

## **Travailler vite**

C'est pour cette raison du mouvement des idées que je pense qu'il faut travailler vite, ou plutôt travailler avec concentration. Les idées étant caduques, il faut *réaliser* les choses tout de suite quand les idées sont là, on ne peut en remettre la réalisation au lendemain, car le lendemain nos idées auront changé. Le lendemain, on pourra réaliser autre chose. Mais si on n'a pas réalisé ce que nos idées nous dictaient la veille, et qu'on a décidé de le remettre au lendemain, eh bien le lendemain on ne sera plus dans la bonne disposition. Si on est très consciencieux, peut-être qu'en se mettant au travail on se remettra dans ses idées de la veille, mais alors on les réalisera moins bien que la veille.



## **Bénéfices de l'étude de son propre travail**

L'apprentissage qu'apporte un travail introspectif, c'est de bien repérer quels sont les points où l'on doit se concentrer pour apprendre encore. Voici une petite liste, en vrac des bénéfices les plus manifestes de mon étude :

- Prise de distance par rapport à sa propre production.
  - Avoir confiance de plus en plus vite en ce que l'on réalise.
  - Considérer de façon synthétique les divers constituants du film.
  - Comprendre comment être exigeant vis à vis de soi-même.
  - Ne jamais se fixer sur un savoir.
  - Se mettre en danger tout le temps, ne se reposer sur aucun acquis.
  - Travailler plus vite, plus concentré.
  - Aller au bout des parti-pris et des idées que l'on a.
  - Savoir qu'une idée n'a qu'une vie et qu'il faut la réaliser tout de suite.
- Réflexe à apprendre. C'est peut-être ce que j'ai le plus à apprendre.

## Les deux suites de ce mémoire

Pour finir, voici les deux suites concrètes de ce mémoire :

D'une part, j'ai, grâce à cette recherche, finalement réussi à définir plus précisément ma façon de travailler mon prochain long métrage : écrire le scénario préalablement.

Je l'ai fait, son titre est *Tombés du pont*, et je vous le joins pour votre aise.

Maintenant que ce scénario est "parti" vers des demandes de financement, et qu'il prendra le temps de se réaliser, je me lance sur un autre projet de long métrage, que je réaliserai avec mes petits moyens, en bricolant, comme pour *La tête dans l'eau*. Je reviens à mes premières utopies de cinéma : je suis déjà en train d'enregistrer les sons du film alors qu'il n'y a pas encore de scénario...

D'autre part, j'ai défini l'objet de la recherche que je veux mener en DEA, il s'agit de réfléchir sur les façons de faire des films de fiction avec les moyens du cinéma expérimental. Cela dans le but, comme ici, d'affiner mon approche du cinéma en vue de la réalisation de prochaines oeuvres.

# **Index**

16mm  
78, 79, 85, 94  
35mm

30, 37, 56, 64, 68, 74,  
27, 29, 30

## A

A posteriori	43
A priori	30
Abandonner	46
Absence	107
Abstraction	20, 21
Académisme	128
Acteur	100
Adapter l'image au son	91
Alard (Philippe)	27, 28, 29, 34
Aller vite	43
Altman (Charles)	101
Amateurisme	27
Août 92	34, 83
Août 94	41
Appareils sonores	21
Apparence	76
Appellations "scientifiques"	125
Application de la science	126
Apprentissage	6, 9
Apprentissage et enjeux	123
Approfondissement	112
Aquarelle	33
Arbre	24
Architecture	58, 59
Artiste	1, 8
Asphyxiante culture	31
Autocensure	29, 31
Autorisation de production	28
Aveugle	95
Avis	31

## B

Bafouer	28
Bande 6,25	92, 120
Bande perforée	51
Bande son avant bande image	19, 21, 23, 95
Bande son en premier	47
Barque	31
Bassesse	57
Bazin (André)	103
Bénéfices de l'étude de son propre travail	136
Bénéfices des contraintes	68
Bénéfices des contraintes imposées par le choix de séparation entre montage image et montage son	68
Branches	38
Brel (Jacques)	73
Bresson (Robert)	11, 16, 28, 67, 70, 71, 100, 114
Bricolage	56
Budget	27

## C

C'est arrivé près de chez vous	71
Cadrage visuel et cadrage sonore	100
Canada	85
Carrière	35
Carte de visite	29
Carte professionnelle	28
Cathédrale	58
Cattan (Daniel)	29
Ce que j'ai déjà appris	7
Ce que je veux apprendre	8
Centre Culturel de Marly Le Roi	107, 110
Centre National du Cinéma	28
Certitudes	135
Cézanne (Paul)	100
Champ contre-champ	67
Chance	71
Changements	48, 79
Chemin	105

Choix	33, 64
Choix du support et de la technique	30,31
Chronologie	71, 72
Chronologie du travail	68, 69
Cinéma expérimental	20, 134
Clair (René)	32
Classement des sons	122
Clip musical	19
Cohérence	72
Comment fabriquer des sons	111
Comment retravailler les sons	118
Complexification	119
Composer avec	59
Comprendre	114
Concentration	136
Conception	81
Concepts	125
Conceptualiser	63
Concevoir les sons	68
Concret	56
Confiance	28
Confiance en soi	38, 47
Conformisme	38
Connaître ses rushes	89
Conscience	99
Conseils	60
Consensus	32
Conséquences	71
Considérer les problèmes	63
Construction du mémoire	13
Contenu	29
Contexte	26
Contexte des idées	124
Contraintes	32, 34, 54, 66
Contraintes dues à la séparation entre montage image et montage son	66
Contre l'ontologie	103
Contre-pied	31
Conventions	32, 44, 29, 65
Coopérages	29, 30
Copie 0	41
Copie de travail	80
Copie vidéo	52
Corps des idées	131
Corpus	12
Court métrage	95

# D

DAT	39, 68, 86, 92, 95, 96, 106, 118, 120, 121, 122
De quelle façon les sons influencent la durée du montage image	94
De quelle façon les sons influencent le rythme des images	91
DEA	137
Décembre 93	40
Décembre 94	41
Décision	61
Découragement	66
Découverte	127
Défense	31, 32
Définitif	134
Définition précise de l'objet d'étude	12
Dépit	85
Dérushage	89
Déterminisme	23
Diégèse	101
Dilemne	133
Diluer le sujet du film	98
Disjonction image/son	103
Disques	95
Distance	39
Distance par rapport au son direct	98
Distribution	27
Documentaire	82
Doublage son	58
Doute	129
Dramatisation	111
Drame	118
Dubuffet (Jean)	8, 31
Durée	134
Duvignaud (Jean)	1

# E

Eclairer le sujet de son film	96
Economie	53, 54
Ecouter des sons	111
Ecrire le scénario	22
Ecrits	54
Ecriture	8, 36, 56, 74
Ecriture du scénario	133
Effet du son sur le montage image	91
Effort personnel	131
Egalisation du son	63
Egalité	100
Eglise	57
Elever l'âme	57
Enregistrer	95
Enregistrer le son	21, 22
Enseignement	73
Entr'acte	32
Envie	23
Equipe	35, 65
Equipe technique	28
Eraserhead	32
Erreur	128
Esclavage de la technique	98
Esclave	23
Espace sonore	101
Essayer	70
Esthétique personnelle	20
Esthétisme	23
Etapes de la réalisation	26
Etapes du travail	48
Été 93	40
Ethique	135
Etre avec son film	113
Etre en confiance	59
Etre redevable	46
Etude de son propre film	9
EVO 9700	41
Evolution	1, 28, 40, 57, 130, 134
Exigence	7, 23, 35, 136
Existence	84
Expérimentation	45
Expérimenter	61
Expression cinématographique	104



# F

Fabrication	129
Fabrication des sons	113
Fabriquer des sons	111
Fabriquer la bande son	22
Faire le son sans le savoir	96
Faire un film	6, 7
Fantasme	19
Faut-il étudier son propre film ?	9
FEMIS	130
Festival du Nouveau Cinéma de Pesaro	108
Fiction	20, 82, 101
Film conceptuel	76
Film raté	104
Film réel	76
Financement	35
Fixer la bande image	61
Fonctionnement du film	39
Formalisation	76
Formalisons	76
Format	28
Formulation de l'intention	112

# G

Gain de temps	85
Gonflage en 16mm	78, 40
Guerre	109

# H

Hasard	71
Hector	94, 108
Hi-fi	55
Honnêteté	110, 130
Honte	29
Humilité	130
Hypertexte	15
Hypnose	73
Hypocrisie	109

# I

Iceberg	76
Idéalisation	58
Idéaliser	59
Idée	23, 43, 111
Idée initiale	43
Il fallait préparer la bande son	83
"Il faut s'arrêter" (proverbe grec)	85
Image d'un homme	131
Image de sérieux	38
Images auditives	119
Imaginaire	58
Imaginer	49
Imaginer les images	91
Immoral	108
Importance du montage	87
Imprévu	71, 72
Improvisation	82
Imprudence	73
Incohérence créatrice	115
Inconnu	43
Individualisation du cinéma	56
Influence	80
Influence des outils	90
Influence du son sur l'image	94
Influence du son sur le rythme des images	91
Inspiration	93

Instinct	112
Institution	29
Institution scolaire	65
Intégrité des images	88
Intelligence	112
Intention	20, 111
Intention du scénario	107
Intention initiale	85
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci	65, 113
Introspection	129
Intuition	114, 115
Invention de techniques	33
Isou (Isidore)	103

## J

Janvier 92	34, 84
Janvier 93	39
Je n'avais pas le temps	44
Jugement	109
Jugement dernier	112
Juillet 94	41
Juxtaposition	84

## K

Kandinsky (Wassily)	23
Kassovitz (Mathieu)	98

# L

L'assurance de pouvoir terminer le film	37
L'écriture du scénario	133
L'espace sonore	101
L'imprévu	72
L'improvisation	82
L'intention du scénario	107
L'introspection	129
La décision	61
La démarche artistique "pure"	22
La démarche scientifique	125
La genèse d'un poème	129
La haine	98, 103
La liberté	31, 73
La nécessité de réécrire le film	83
La négligence du dérushage	89
La peur de la technique	60
La post-production	39
La préparation de la bande son	85
La préparation de la bande son a déterminé le montage image	74
La prise de distance par rapport au son direct	98
La solution par le son	22
La technique idéale	48
La tête dans l'eau	1, 19, 20, 23, 26, 30, 33, 37, 39, 43, 53, 54, 55
La tête dans l'eau	58, 68, 69, 74, 76, 78, 89, 93, 95, 97, 104, 107
La tête dans l'eau	108, 111, 117, 120, 131, 137
La vertu de la conception	81
Langage	113
Le contexte	25, 36
Le montage "cinéma"	90
Le pernicious montage vidéo	87
Le rapport monteur-réalisateur	104
Le risque de devenir esclave de ses outils	23
Le son avant	45
Le temps retrouvé	112, 131
Le tournage	34
Le travail avec la bande 6,25	92
Le travail dans la chronologie	69

Légèreté de la technique	81
Légèreté du travail	93
Léonard de Vinci	126
Les changements	79
Les conventions	29
Les deux méthodes de post-production actuelles	50
Les deux suites de ce mémoire	137
Les étapes de la post-production	78
Les moyens	35
Les nuits fauves	103
Les questions à se poser	124
Les supports du son	120
Les supports et la technique	33
Les vieilles cassettes DAT	96
Leurre du son direct	98
Liberté	20, 31, 38, 72, 73, 89
Liberté d'intervention	92
Location	58
Long métrage	20, 30, 133
Long terme	38
Lourdeur technique	55
Lycéens	107
Lynch (David)	32, 56

## M

M.M. Les locataires	56, 82
Macro	60
Magnétophone	21, 23
Magnétophone à bande	92
Magnétophone multipiste	52
Maîtriser	61
Manipulation du son	92
Marge	65
Matérialité	77
Matériau	22, 23, 59
Mathilde	94
Matière	20, 21, 22
Matière	119
Mauvaises surprises	66
Mémoire de maîtrise	1
Mer	108
Méthode de travail	28
Méthodologie technique	33

Métier	28
Mettre l'intuition en pratique	114
Meudon	34
Meurtre	71, 108
Mise en abyme	107
Mixage	50
Modifier le montage	50
Mon premier projet de maîtrise	95
Mon projet initial	18
Montage	83
Montage définitif	85
Montage film	87
Montage muet	83
Montage son avant montage image	19
Montage vidéo	87
Montage virtuel	48
Monteur	104
Morale	109
Mort	118
Motivation	65
Moule	32
Moyens	10
Mystère des rushes	89

## N

Naissance des idées	59
Naturalisme	98
Naturalisme	101
Norme	65
Note sur l'objet de ma recherche	10
Note sur la rédaction du mémoire	14
Notes sur le cinématographe	11, 16, 28, 67, 70, 71, 100, 114
Nous mêmes	131
Nouvelles formes et nouveaux contenus	128

## O

Octobre 92	39
Octobre 93	40
Octobre 94	41
Oeuvre	1
On ne peut pas penser à tout en même temps	45
Ontologie	103
Opérations concrètes	77
Opérations mentales	77
Ordinateur	52, 55
Organisation	35
Ours	104
Outils	23

## P

Paramètres du montage	63
Parenthèse : pourquoi parler technique ?	55
Parler technique	55
Parti-pris	26, 136
Particularité des outils	125
Pas de méthode	125
Passé du travail/Passé dans le film	71
PCM	55, 58
Peinture	29, 56
Peinture à l'huile	33
Pelechian (Artavazd)	20
Penser à l'image	45
Penser au film	113
Penser au son	45
Perception	80
Perception de la copie de travail	80
Perception de son travail	88
Perec (Georges)	1
Perfection technique	56
Perfectionnement	1
Perspective par rapport au temps	69
Pertinence des sons	113
Peur	72
Peur de la technique	60

Piste son	86
Pistes son	50
Pistes son virtuelles	106
Plan de mixage	106
Plan de travail	72
Play-back	19, 51
Pleurer	67
Poe (Edgar Allan)	129
Poésie	73
Portion de la technique	60
Post-production	39, 69, 78
Post-production sonore	12
Post-synchronisation	51
Pourquoi ce fantasme de faire la bande son avant la bande image ?	20
Pourquoi réaliser les images avant le son	42
Pourquoi retravailler les sons ?	116
Pouvoir	126
Prémontages	39, 40, 63, 74, 84
Préparation	9, 852
Préparation de la bande son	79, 83, 86
Pression	32
Prétextes scientifiques	127
Previews	49
Principes	72
Prise de distance par rapport à l'image	104
Prisonnier	81
Problèmes	7
Problèmes matériels	34
Producteur	49
Professionnalisme	27
Professionnel	29, 60, 65
Profondeur	72
Projet	20, 30, 72
Proust (Marcel)	112, 131
Proximité des oeuvres	57
Proximité du matériau	56
Psychologie	59, 109
Public	102
Puissance des mots	112
Pulsation	24
Punition	109
Pureté	20, 22



## Q

Qu'est-ce que le cinéma ?	105
Qualité d'un film	30, 99
Quel est le sujet de mon film ?	97
Questions de fond	14

## R

Radio France	120
Raisonnement	114
Raisons économiques	54
Raisons techniques de terminer le montage image	16mm avant de réaliser
le son	53
Rapport à la norme	65
Rapport monteur/réalisateur	104
Rapport sons/sujet de mon film	96
Réalisation	60
Réaliser les idées	135
Réalité	56, 108, 112
Réalité de l'oeuvre	58
Récit	101
Réécriture	12, 83
Réel	57
Réflexe vidéo	81
Regards sur mon film	10
Remaniements	49
Remise en question	32
Rendu final du son	53
Rendu image-son	63
Rendu sonore global	106
Renoir (Jean)	54
Repenser le montage image	40
Répétition	50
Repiquage du son	41
Reprises	32
Respiration	24
Retravailler le son	53, 116
Rêve	77
Révélation	27
Réverbération	50

Rilke (Rainer Maria)	6, 9, 23
Rimbaud (Arthur)	32
Rousseau (Jean-Jacques)	131
Routine	28
Rushes	68
Rushes originaux	87
Rythme	67, 75

## S

S'abaisser	57
S'amuser avec	59
Sacrifier une musique	67
Savoir	126
Scénario	28, 84, 133
Scénariste	28
Science	125
Science moderne	126
Scratching	118
Sculpture	56
Se laisser pénétrer par les sons	111
Se mettre dans son film	113
Se perdre	46
Se retrouver	16
Sébastien	117, 118
Sens de défilement du son	63
Sentir	114
Séparation de la pensée du langage	112
Séparation des sons en plusieurs pistes virtuelles	106
Séparation montages image et son	66
Séparer le travail en étapes	45
Séparer les problèmes	63
Septembre 94	41
Sherman (Rina)	56, 82
Signification nouvelle	67
Simplicité	119
Simulacre de consubstantialité image-son	99
Société de production	28
Solitude	28, 46
Son direct	68
Son en premier	133
Son numérique	120
Sorlin (Pierre)	55
Souffle	118

Soumission à la technique	102
Souplesse du cadre de recherche	127
Souplesse du travail	51
Souplesse du travail du son	53
Spécificité du cinéma	134
Spectateurs	20, 77, 102
Spiritualité	114
Stratégie	46
Structure	22
Structure arbitraire	76
Structure de la pensée	15
Structure de ma recherche	127
Structure du mémoire	12, 15
Suites du mémoire	137
Sujet de mon film	97
Super 8	27, 29, 30, 37, 65, 68, 74, 78, 85
Support	33, 57, 120
Surprise	71
Synchronisation	51

## T

Table de montage	80
Technique	27
Technique idéale	48
Technique impossible	65
Technique légère	54
Technique lointaine	55
Technologie et représentation : l'espace sonore	101
Temps	44
Tenir compte du passé	70
Terminer	37
Tester	49
Théorie	8, 14
Tombés du pont	137
Tournage	20, 34, 69, 84
Traité de bave et d'éternité	103
Transcender	22
Travail	1
Travail "lourd"	70
Travail sonore	75
Travailler vite	135
Trouver des idées	119

## U

Un abord différent du montage image	93
Un monde sans pitié	103
Une entreprise impossible	46
Une idée n'a qu'une vie	135
Université	55
Utilité du travail sur le son	116

## V

Valéry (Paul)	65, 73, 112, 115, 119,
126, 128, 132	
Vanité des auteurs	129
Vérité	31, 76
Vidéo 8	58, 59
Villa Beausoleil - La révélation initiatrice	27
Viol	71
Vitesse du son	63
Voix	101
Votre lecture de ce mémoire	16
Vraie liberté	34
Vue générale	63

## W

Word 5	61
--------	----