

**CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS**

**Formation Supérieure aux Métiers du Son
Octobre 2018**

*La collaboration entre une équipe son et une
équipe image au sein d'une production de
musique classique filmée, quelle gestion des
contraintes ?*

Marion Bénét
Sous la direction de Jean-Pierre Loasil

RÉSUMÉ

Depuis la création de l'enregistrement, la consommation de musique classique n'a cessé d'évoluer. Ainsi, de nos jours, en France, les concerts de musique classique sont de plus en plus souvent captés par une équipe son et une équipe image qui travaillent ensemble à la création d'un produit audiovisuel. Ces captations étant de plus en plus fréquentes, les professionnels du milieu issus du monde de l'image ou de celui du son, doivent s'adapter plus souvent aux nouvelles problématiques rencontrées.

Une enquête a donc été menée autour de ces questions principales : comment font ces deux équipes pour collaborer ensemble, chacune ayant ses propres enjeux et exigences ? Quelles discussions abordent-elles entre elles ? Ces discussions permettent-elles de créer un produit final avec une esthétique commune ?

Cette recherche s'appuie dans un premier temps sur un historique de la musique filmée, dont l'évolution au XX^{ème} siècle permet de mieux comprendre l'arrivée des nouveaux formats de diffusion. Dans un deuxième temps, l'étude de l'esthétique entre l'image et le son met en évidence les problématiques et les enjeux que rencontrent réalisateurs et ingénieurs du son-directeurs artistiques travaillant sur ce type de production.

Aussi, cette étude se propose d'aborder de manière directe les pratiques des professionnels du milieu, grâce à des entretiens qui ont été menés auprès de quatorze acteurs de la production audiovisuelle de musique classique. L'analyse permet de souligner les contraintes auxquelles doivent faire face les enquêtés lors de ces productions, et permet de montrer que la discussion entre les participants a des difficultés à s'établir. En parallèle, une étude d'observation sur le terrain a été menée auprès de quelques participants à cette étude. Les résultats rassemblent des données précieuses, car permettent de confronter entre eux les propos de personnes travaillant ensemble sur les mêmes projets, et d'étudier leurs habitudes sur le terrain. Pour compléter cela, une enquête en ligne a été effectuée, de façon à vérifier les premiers résultats obtenus.

Enfin, une discussion est menée autour des problématiques apparues lors des résultats des différents entretiens et des enquêtes, de leur analyse, et de leur confrontation.

Mots-clefs : captation de musique classique filmée ; collaboration entre deux équipes ; tournage ; post-production ; discussions technique, pratique, et artistique ; dialogue.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Jean-Pierre Loïsil, pour son aide et son soutien tout au long de ce mémoire, sa relecture précise, et pour tout ce qu'il m'a permis de découvrir ;

Un grand merci à Jean-Pascal Jullien, pour sa relecture et ses conseils pertinents ;

Je tiens à remercier également tous les participants qui ont pris du temps pour cette enquête, et avec qui j'ai eu des riches et intéressantes discussions. Un grand merci à tous ceux avec qui j'ai eu la chance d'apprendre sur le terrain, pour tout ce qu'ils m'ont apporté ;

Merci à la FSMS et à ses professeurs, à Denis Vautrin et aux membres du comité mémoire, et plus particulièrement à ma promo 2014, pour ces quatre années de travail et de joyeuse camaraderie ;

Merci à ma famille : à ma mère et à ma soeur pour leur force et leur aide précieuse, Maman pour ta relecture méticuleuse et Sophie pour ton efficacité de cartographe ;

Enfin, merci à Louis pour son soutien quotidien infailible.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE : LA MUSIQUE FILMÉE.....	8
I. De la musique classique enregistrée à la musique classique filmée.....	8
I.1) Historique - Le son et l'image.....	8
I.1.a) L'enregistrement en musique classique.....	8
I.1.b) La musique et l'image.....	9
I.1.c) Les premiers concerts filmés.....	11
I.1.d) L'évolution des captations : les opéras filmés.....	13
I.2) Les formats actuels de diffusion en musique filmée.....	14
I.2.a) Concerts symphoniques filmés.....	14
I.2.b) Opéras filmés.....	15
I.2.c) Les EPK.....	16
I.2.d) Les clips musicaux.....	17
I.2.e) Les émissions musicales.....	19
II. Pourquoi filmer la musique ?.....	19
II.1) Image – Le concert.....	19
II.1.a) Le concert filmé comme moyen pédagogique	19
II.1.b) Le concert filmé et sa visée esthétique.....	21
II.2) Image –L'opéra.....	22
II.3) Quel son pour l'image ?.....	23
II.4) Le film comme extension sociale du spectacle vivant.....	24
II.4.a) Une démocratisation des concerts symphoniques et des opéras.....	24
II.4.b) Limites.....	25
III. Typologie des captations de musique filmée.....	26
BILAN ET PROBLÉMATIQUE.....	27

DEUXIÈME PARTIE : MÉTHODES D'INVESTIGATION.....	28
I. Enquêtes, entrevues.....	28
I.1) La réalisation d'un entretien.....	28
I.2) Mise en place de l'expérience.....	29
I.2.a) Présentation de l'enquête.....	29
I.2.b) Les participants.....	29
I.2.c) Déroulé des entretiens.....	31
II. L'analyse formelle.....	32
II.1) Présentation.....	32
II.2) Résultats.....	33
III. L'analyse qualitative, théorie ancrée.....	35
III.1) Méthode.....	35
III.2) Analyse des résultats.....	36
III.2.a) Les différents acteurs principaux d'une production de musique filmée.....	36
III.2.b) Les contraintes.....	39
III.2.c) Les discussions mises en place.....	42
IV. Observations sur le terrain.....	47
IV.1) Présentation des productions.....	47
IV.2) Dialogue.....	47
IV.2.a) Pendant le tournage.....	47
IV.2.b) Avant le tournage.....	48
IV.3) Les différences constatées.....	48
IV.3.a) Différences dans la relation avec l'autre équipe.....	49
IV.3.b) Différences au niveau de l'esthétique.....	49
V. Etablissement du formulaire en ligne.....	50
V.1) Profil des participants.....	51
V.2) La phase de pré-production.....	52
V.3) Le tournage.....	55
V.4) La phase de post-production.....	56
V.5) Après la production, réactions des professionnels.....	57

VI. BILAN.....	58
TROISIÈME PARTIE : DISCUSSIONS.....	59
I. Pourquoi le manque de dialogue ?.....	59
I.1) Manque de moyens budgétaires et temporels.....	59
I.2) Une aide du CNC ?.....	60
II. Le dialogue, une nécessité absolue ?.....	61
II.1) Le « team building ».....	61
II.2) Semble-t-il possible d'améliorer le dialogue ?.....	61
II.2.a) Améliorer le dialogue avant la production.....	61
II.2.b) Améliorer le dialogue après la production.....	62
II.2.c) Entretenir le dialogue entre les équipes : le rôle du producteur.....	63
III. L'amélioration du dialogue, un devoir pour tous ?.....	63
III.1) Rappel.....	63
III.2) Méthode du consulting.....	64
III.3) Profil de ce nouvel acteur.....	65
III.4) Des rôles complexes.....	65
CONCLUSION.....	67
BIBLIOGRAPHIE.....	68
ANNEXES	70

INTRODUCTION

Au cours de nos formations aux métiers du son, et notamment en musique classique, on nous enseigne la prise de son, en conditions studio ou lors de captations de concerts. Il n'est que depuis peu question de la vidéo et de la relation à une équipe image. L'apprentissage dans des conditions de terrain avec une autre équipe se fait donc de manière assez exceptionnelle.

Pourtant, en musique classique, ces productions audiovisuelles sont de plus en plus fréquentes. En effet, après les années 90 marquées par le déclin du compact disc et la crise du disque, on enregistre de plus en plus souvent à partir de concerts. Ces enregistrements sont moins coûteux que ceux effectués dans des conditions réelles de studio, ce qui était fait jusqu'alors. Les productions audiovisuelles sont donc plus nombreuses. La cassette VHS et ensuite le DVD devançant le disque pour la production d'opéras. Les années 2000 sont marquées par la montée en puissance d'internet. Ainsi, en 2007, le festival de Verbier est le premier à proposer l'accès à ses concerts en direct sur l'ordinateur¹ grâce à Medici TV, de la société Museec. Officiellement créée en 2008 par Hervé Boissière, cette plateforme de vidéo à la demande n'a cessé d'évoluer. Lors de sa première année, 25 concerts sont diffusés. Medici TV diffuse maintenant, pour la grande majorité en direct, environ 150 concerts par an.

Ainsi, les ingénieurs du son-directeurs artistiques travaillant dans le milieu de la musique classique sont de plus en plus amenés à travailler en collaboration avec des réalisateurs et des professionnels de l'image. Mais comment ces deux équipes travaillent-elles ensemble ? À quel point les pratiques de l'ingénieur du son – directeur artistique diffèrent lorsqu'il travaille avec une équipe vidéo ? Ce sont ces questions directrices qui nous orienteront tout au long de ce mémoire.

Nous verrons donc dans un premier temps, à travers une introduction à la musique filmée, comment l'évolution des moyens de diffusion et de consommation amènent de nouvelles problématiques dans les pratiques des professionnels de l'image et du son.

Ensuite, nous présenterons une étude réalisée en trois temps : tout d'abord à travers la réalisation d'entretiens, permettant de dégager des problématiques autour de la collaboration entre les deux équipes, puis sur l'observation sur le terrain du travail entre ces équipes, et enfin grâce à l'étude d'un questionnaire anonyme élaboré dans le but de compléter les propos des enquêtés.

Pour conclure, nous discuterons des pratiques actuelles du monde de la musique classique filmée, de façon à mener une réflexion critique sur les évolutions possibles des métiers de la captation audiovisuelle.

1 SAEZ, J-P. & DEMONET, G., *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*, éd. L'Harmattan, 2013.

PREMIÈRE PARTIE : LA MUSIQUE FILMÉE

I. DE LA MUSIQUE CLASSIQUE ENREGISTRÉE À LA MUSIQUE CLASSIQUE FILMÉE

Tout au long de ce mémoire, nous allons traiter de la musique classique, que l'on va considérer au sens large du terme, c'est-à-dire toute la musique occidentale savante s'étendant de l'époque médiévale à nos jours et s'opposant à la musique folklorique.¹

Un des points cruciaux de notre étude réside dans le fait que celle-ci possède un caractère pluri-disciplinaire et transfrontalier évident. La musique classique filmée appartient tout autant au domaine musical qu'à celui de l'image, et bien sûr, à celui du son. Nous allons donc, en guise de préambule, établir un rappel de quelques éléments importants de l'histoire de la musique filmée afin de contextualiser notre problématique.

I.1) Historique - Le son et l'image

I.1.a) L'enregistrement en musique classique

Dès l'invention de l'enregistrement, avec le phonographe de Thomas Edison en 1877 puis le gramophone d'Emile Berliner dix ans plus tard, l'idée est apparue de donner l'illusion que ce que l'auditeur entendait était ce qui se produisait en réalité. D'après Patmore et Clarke², l'enregistrement, alors nouvel outil technologique, est devenu une « *passerelle à travers un monde virtuel d'instruments et de voix* ». Ainsi, avant l'arrivée de l'image, le théâtrophone, créé par Clément Ader en 1881, permet à l'auditeur d'écouter un opéra en utilisant son téléphone. Des microphones placés de part et d'autre de la scène de l'Opéra Garnier et reliés à des écouteurs téléphoniques permettaient la restitution en direct de l'opéra. Ce processus séduit et s'étend à d'autres salles de concerts. Victor Hugo le raconte dans ses *Carnets* : « *C'est très curieux. On se met aux oreilles deux couvre-oreilles qui correspondent avec les murs, et l'on entend la représentation de l'Opéra ; on change de couvre-*

1 D'après la définition du *Larousse*, 2017

2 Patmore, D. & Clarke, E., *Making and hearing virtual worlds : John Culshaw and the Art of Record Production*, Musicae Scientiae, 2007

oreilles et l'on entend le Théâtre-Français, Coquelin, etc. On change encore et l'on entend l'Opéra-Comique. Les enfants étaient charmés et moi aussi. ». Le concept de reproduction du concert est donc un des buts de ces appareils nouveaux.

Plus tard, le développement de l'enregistrement stéréophonique, dans les années 1950, après son apparition dans les années 1930, a permis une avancée significative de la transparence et de la fidélité de restitution des sons, tant au niveau de la localisation que de la taille et des caractéristiques de l'espace acoustique. L'auditeur s'imagine alors à la place du spectateur de concerts, et peut écouter et réécouter ses œuvres fétiches depuis son salon. Cette référence du concert ou de l'opéra, et cette volonté de vouloir les reproduire, est donc un phénomène ancré dans l'histoire de l'enregistrement. Au cours de cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'industrie du disque n'a cessé de s'étendre et de prospérer, jusqu'à l'arrivée du numérique, de la dématérialisation du produit, et dès le début des années 1990, de la crise du disque. Les enregistrements en conditions *live*, moins coûteux que les enregistrements studio, sont largement préférés pour les concerts symphoniques et pour les opéras.

En parallèle, d'autres supports de diffusion de la musique se créent, évoluent et s'imposent ; c'est le cas de la musique filmée.

I.1.b) La musique et l'image

- Des inventions nouvelles

Thomas Edison, avant même l'invention du cinématographe des frères Lumière en 1895, montre un intérêt marqué pour la musique classique, et notamment pour l'opéra. Il est visionnaire quant à l'avenir de son kinétoscope¹, imaginé en 1889 et breveté en 1891. « Grâce à [mon] système, on verra un opéra, une comédie, une personne en même temps qu'on l'entendra. (...) Je crois que, dans les années à venir, grâce à mon travail et à celui de Dickson, de Mybridge, de Marey... des opéras pourront être donnés au Metropolitan de New York sans qu'ils diffèrent en rien de l'original, mais avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps. »². On remarquera que l'opéra est cité en premier par Thomas Edison dans *Le Figaro*. Le cinéma qui est en train de se créer au début du XX^{ème} siècle est alors considéré comme un moyen de retransmettre et reproduire un concert, un opéra, un spectacle ou un évènement qui existe déjà.

Dès les débuts du cinéma, la musique a ainsi toujours été liée à l'image. Au début du XX^{ème} siècle, à l'ère du cinéma muet des frères Lumière, la musique accompagne l'image, le plus souvent jouée directement au piano pendant la projection. En parallèle, entre 1900 et 1907, des courts-métrages cinématographiques font leur apparition. C'est l'ancêtre du clip, le phonoscène. Ces petits films musicaux, réalisés par la première femme réalisatrice Alice Guy-Blaché, s'appuient sur une

1 Le kinétoscope permet de visualiser une œuvre photographique donnant l'illusion du mouvement, pendant une durée de plusieurs minutes.

2 Thomas Edison, *le Figaro*, 8 mai 1893, cité dans Chion, M. *La musique au cinéma*, éd. Fayard, 1995.

technique de synchronisation entre un phonoscope à projection et un phonographe. Cette invention nouvelle est le « chronophone Gaumont ». La technique de playback est utilisée, et bien que la synchronisation soit approximative, la prouesse technique de l'époque séduit un large public. Cependant, malgré ces avancées techniques, le système ne s'impose pas dans les salles de cinéma. La complexité de la synchronisation, la faible portée acoustique, et la médiocre restitution des timbres instrumentaux en sont les raisons principales.

- Exemple d'un nouveau genre liant l'image et le son

Quand on pense aux ancêtres de la musique filmée et à celui du film musical, il semble également important de mentionner le rôle important du dessin animé. Un peu avant le très célèbre long-métrage *Fantasia*¹ (1940), les *Silly Symphonies* - en français, « symphonies foldingues » - courts-métrages produits entre 1929 et 1939 par les studios de Walt Disney, sont une référence du genre. Michel Chion les décrit comme des exemples parfaits du phénomène de la « synchrèse », terme par lequel il désigne « l'association psycho-physiologique automatique entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuels, du seul fait de leur synchronisme, et indépendamment de leur vraisemblance l'un par rapport à l'autre ». Ainsi, la synchrèse permettrait de lier le monde dessiné à celui de la musique. Tout objet dessiné, tout mouvement, tout geste devient une note de musique dès lors qu'il est synchronisé à celle-ci. Par exemple, dans le monde hylozoïste de *Music land*, qui met en scène les amours impossibles d'un Roméo-saxophone et d'une Juliette-violon, chaque mouvement des personnages est associé à des notes de musique et des bruitages d'instruments. Les forces de la musique jazz et de la musique classique sont ainsi représentées dans ce dessin animé grâce aux gestes et aux mouvements des protagonistes de l'histoire.

- La comédie musicale

En parallèle des dessins animés, la comédie musicale, genre théâtral né d'une base d'opérette européenne mélangée à une culture américaine, engendre elle aussi de nouvelles formes cinématographiques. Le « musical movie » hollywoodien, que l'on traduit en français par « comédie musicale », sans faire de distinctions entre œuvres scéniques et œuvres de cinéma, mélange comédie, danse, chant, et musique.² À partir de 1927, juste après le succès de *The Jazz Singer*, le cinéma développe des scénarios et partitions originaux pour proposer aux spectateurs des *musicals* conçus spécialement pour le grand écran. *An American in Paris*, film réalisé par Vicente Minnelli en 1951, intègre ainsi plusieurs œuvres de George Gershwin, dont son poème symphonique du même nom. Portée par la vedette Gene Kelly, c'est une véritable opérette au cinéma à laquelle on assiste. Tout est filmé en studio dans un décor fabriqué de toutes pièces. Ainsi, le music-hall est devenu au

1 *Fantasia* met en scène huit extraits musicaux : la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, *Casse-noisette* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, la *Symphonie pastorale* de Ludwig van Beethoven, *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli, *Une nuit sur le mont Chauve* de Modeste Moussorgski, *l'Ave Maria* de Franz Schubert.

2 PERROUX, A., *La comédie musicale, mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, éd. Premières Loges, 2009.

fil des années une véritable œuvre cinématographique et non plus uniquement une œuvre théâtrale. La comédie musicale se rapproche alors en tout point du film-opéra défini par Daniel Toscan du Plantier, genre que nous étudierons plus loin dans notre étude.

On a ainsi pu observer que musique et image sont liées depuis toujours, et que leur relation se déploie de multiples façons. Celle qui va désormais nous intéresser est la musique filmée sous toutes ses formes.

I.1.c) Les premiers concerts filmés

En musique dite « actuelle », les films de concerts tiennent une place très importante dans les années 1960 et 1970. L'intérêt des réalisateurs pour la captation musicale est de plus en plus marqué. Le public et les fans réclament cet objet qui propose des images permettant de faire vivre l'expérience du concert depuis l'assistance ou même parfois depuis la scène. Proches du documentaire, les films de concerts donnent la possibilité de retranscrire l'énergie d'un groupe ou d'un chanteur-star. Les films qui ont marqué ce genre sont devenus des références pour les réalisateurs actuels, tant en musique actuelle qu'en musique classique. On peut ainsi mentionner quelques films-documentaires qui ont marqué l'histoire du concert filmé de cette esthétique :

- *Quatre garçons dans le vent*, de Richard Lester, réalisé en 1964. Ce film montre vingt-quatre heures de la vie des Beatles lors d'une tournée en Angleterre. L'impression de réel est aidée par les dialogues écrits par les artistes, et par le réalisme des concerts. Le réalisateur fait appel à de véritables fans pour les séquences de concert, et l'ajout de bruitages, d'applaudissements et de cris permet de rendre réelle la dimension live des concerts enregistrés en play-back.
- *Sympathy for the Devil (One+one)*, de Jean-Luc Godard, réalisé en 1968, où l'on suit l'évolution de la célèbre chanson éponyme des Rolling Stones, de sa création à son enregistrement. Les scènes de répétitions alternent avec des scènes de vie, et on suit vraiment tout le processus de création du morceau. La relation image-son dans ce film est devenue une référence pour les réalisateurs actuels, citant en exemple le son très documentaire du film, où la prise de son de la musique est totalement liée à l'image.
- *Woodstock*, de Michael Wadleigh, réalisé en 1970, qui comporte de nombreuses scènes de captations des concerts du festival de Woodstock d'août 1969.

En parallèle, en musique classique, le biopic des musiciens est également très utilisé dans la représentation du phénomène musical. Les films musicaux vont permettre d'amener progressivement la musique classique filmée au public. On peut ainsi voir naître des collaborations étroites entre artiste et réalisateur :

- Glenn Gould et Bruno Monsaïgeon : Bruno Monsaïgeon est un réalisateur considéré comme l'un des plus grands documentaristes de musique filmée. Il a partagé dix ans de travail et d'amitié avec le pianiste. « *On savait déjà qu'on faisait des films qui appartenaient à l'avenir, au futur, et que la consommation par une seule diffusion ne suffirait pas à les épuiser* ». ¹ Pour Michel Sinieux ², le charisme de Gould fait passer la musique au second plan dans ces films. « *Gould est cinégénique (...). Le cinéma revendique ses droits et passe avant la musique, car tout autre interprète, aussi intéressant au plan musical, ne présenterait pas le même charisme* ». Le sujet des films de Bruno Monsaïgeon est donc plus l'interprète que la musique elle-même. En effet, les plans très longs, fixes ou n'utilisant que le zoom in et out, ne quittent jamais le pianiste. L'attention du spectateur est alors portée sur la façon de jouer de l'artiste, sa position sur sa fameuse chaise, la position de ces mains, son habitude à fredonner la musique... Pour Bruno Monsaïgeon, « *Il jouait un rôle, mais pas artificiellement conçu. Son propre rôle.* »

https://www.youtube.com/watch?v=aEkXet4WX_c J.S. Bach, *Les Variations Goldberg*, par Glenn Gould, réalisation Bruno Monsaïgeon.

- Herbert von Karajan et Henri-Georges Clouzot : Niebeling, Clouzot... nombreuses ont été les collaborations conflictuelles entre Herbert von Karajan et les réalisateurs ayant tenté de le filmer. Sa collaboration avec Clouzot, née dans les années 1960, a permis la création de nombreuses productions, majoritairement en studio. Jean-Louis Ducarme, l'ingénieur du son, se rappelle qu'« *il y avait des étincelles entre les deux hommes. Ils avaient les mêmes préoccupations et voulaient tout maîtriser. Clouzot était littéralement fasciné par ce titan de la musique.* ». L'intérêt de Karajan pour l'image semble en effet très obsessionnel. Toujours à l'affût de nouveaux moyens de diffusion, Herbert von Karajan s'intéresse beaucoup au cinéma, et à la musique filmée, son idée étant de filmer des oeuvres sur scène ou en studio. Il crée ainsi sa propre société de production en 1964, Cosmotel, et fait même installer une salle de montage dans sa grande maison autrichienne. Les plans très précis, très travaillés, de cors, de violoncelles (trop) parfaitement alignés, son utilisation de la lumière, et l'importance de son rôle dans le film contraignent ainsi l'enregistrement, et l'amènent à utiliser le playback. Aucun microphone n'est donc visible sur scène. Dans la 5ème Symphonie de Beethoven, le plan américain est souvent utilisé pour présenter le chef, et toutes les lumières semblent être orientées vers lui. Les musiciens sont comme déshumanisés, leurs gestes sont saccadés ; ils sont filmés principalement de dos ou en groupe. Karajan, lui, reste au centre du film, en maître absolu. On s'attarde longuement sur ses mains, son dos et son visage. Michel Sinieux, dans *Filmer la musique*, semble désapprouver cette vision de la musique filmée de l'époque, « *qui transmet moins l'interprétation d'une œuvre qu'un portrait*

1 Bruno Monsaïgeon, dans *An idea of Glenn Gould*, par Laure Limongi, *Une vie une œuvre*, France Culture, 25 avril 2015

2 Michel Sinieux, « Filmer la musique », *Musique & Cinéma, le mariage du siècle ?*, sous la direction de N.T. Binh, éd. Actes sud, 2013

sculptural du chef». Clouzot filme en effet beaucoup plus l'officiant que la musique produite sous sa baguette. Eric-Emmanuel Schmitt, lui, retient l'image du musicien exalté. « *Je me remémore le film d'Henri-Georges Clouzot, saisissant Herbert von Karajan en train de mater le Philharmonique de Berlin dans les symphonies de Beethoven : une mise en scène géniale du génie musicien. La pensée vole d'un pupitre à l'autre, embrase les violons, agite les violoncelles, s'épanouit mollement à la flûte, s'embourbe dans les cors puis tonitruue à travers les trompettes. Karajan devant son orchestre, c'est Vulcain devant sa forge, Beethoven devant sa page : un dieu païen.* ».¹ Cette mise en scène est le résultat du travail du réalisateur, mais également de la volonté du chef de contrôler l'image en général et la sienne : image qu'il lèguerait à la postérité, comme un héritage musical. Karajan, à la fin de leur collaboration plus courte que prévue, écrit à Clouzot : « *Je tire le chapeau devant un homme qui n'est pas un musicien professionnel et qui apprend une partition comme le Requiem en dix jours. D'arriver là où vous êtes maintenant, ça m'a pris dix années. Mais je vous dois beaucoup plus. Je me suis rendu compte combien vous m'avez libéré de tout complexe. Vous m'avez libéré dans le sens fort du mot et je reste jusqu'à la fin de ma vie votre débiteur.* ».²

<https://www.youtube.com/watch?v=wODMKxRhrao> L.W. Beethoven, 5ème symphonie, dirigée par Herbert von Karajan, réalisation Henri-Georges Clouzot.

I.1.d) L'évolution des captations : les opéras filmés

Depuis ces premières captations dans les années 60, une évolution importante du nombre de productions a eu lieu. Pour l'opéra, c'est avec l'arrivée de Rolf Liebermann à la direction de l'Opéra Garnier, et avec sa volonté de rendre accessibles les représentations à une large audience, que les répétitions générales s'ouvrent au public, et que les premiers accords de diffusion des spectacles de l'Opéra de Paris sont signés avec les chaînes publiques de télévision. Le 24 septembre 1975, la diffusion en direct sur Antenne 2 de *Don Giovanni* réunit 20 % d'audience. La politique culturelle de la chaîne s'étend alors, et plusieurs œuvres sont diffusées en direct en *prime time* : *Faust* (1976), *La Cenerentolla* (1977), *Otello* (1978), *Lulu* (1979).

Mais peu à peu, le changement de politique privilégiant la recherche de l'audimat a primé. La diffusion des œuvres lyriques en première partie de soirée est exceptionnelle sur France Télévisions, au profit d'Arte et de Mezzo.

Depuis 2011, plus aucun opéra n'est diffusé en *prime time* sur les grands chaînes de France Télévisions. En effet, les audiences des spectacles de l'Opéra de Paris ou des Chorégies d'Orange programmés sur France Télévisions font en moyenne 5 % d'audience quel que soit l'horaire de

1 Cité par Delphine Vincent dans *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, éd. L'Harmattan, 2012, et extrait de SCHMITT, E-E., *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétiens vivent...*, Paris, Albin Michel, 2010

2 KARAJAN, H. lettre de 1967 à H-G. CLOUZOT, article dans *Libération*, novembre 1995.

diffusion, ce qui est loin des 15 à 25 % (3 à 5 millions de téléspectateurs) que peut espérer capter en *prime time* une chaîne de télévision. Les diffusions d'opéras en première partie de soirée ne sont possibles que sur la chaîne payante Mezzo, et plus rarement sur Arte, mais ces deux chaînes ne réunissent que peu d'audience. En effet, la chaîne Arte réalise un peu plus de 2 % d'audience en moyenne sur une année, soit 5 fois moins que les grandes chaînes populaires de télévision. Ainsi, un opéra diffusé sur cette chaîne obtient en moyenne une audience de 1,2 % (soit 250 000 téléspectateurs). En revanche, on peut regarder des opéras en seconde partie de soirée, un tous les deux mois en moyenne. Il convient tout de même de noter que malgré ces chiffres peu importants, le public touché reste tout de même beaucoup plus large lorsque le spectacle est capté. De plus, le nombre de spectacles captés augmentent sur les plateformes de streaming. En effet, début 2018, plus de soixante spectacles lyriques du monde entier sont accessibles gratuitement sur les sites internet de Culturebox (France Télévisions), Concert Arte (Arte), Medici.TV, Operavision, pour une durée d'un an. Il n'y en avait que vingt au début de l'année 2014.¹

I.2) Les formats actuels de diffusion en musique filmée

Ainsi, un des nouveaux moyens de diffusion en musique classique est devenu, de manière progressive, la musique filmée. Tout le monde connaît le succès croissant des productions de musique filmée, quelles que soient les interfaces sur lesquelles on les trouve. Sites web, live, cinémas, chaînes dédiées... La musique et sa consommation est de plus en plus liée à l'image. Ainsi, différents formats envahissent le web et les réseaux sociaux. Il semble donc important d'établir un bref catalogue des différents genres de musique classique filmée. En effet, leurs esthétiques et leurs enjeux se différencient, ce qui a une influence sur notre étude.

I.2.a) Concerts symphoniques filmés

En France, les retransmissions de concerts live font partie des productions les plus courantes. Par exemple, la grande majorité des concerts de la Philharmonie est retransmise en direct grâce aux sites comme *Culturebox*, *Arte concert*, ou au nouvel outil de streaming qu'a développé *Facebook*. Mis en place en mars 2017, il propose des directs de bonne qualité vidéo, mais avec un son en monophonie. On peut également visionner des concerts grâce aux sites des salles elles-mêmes (Philharmonie de Paris, Radio France...). En Allemagne, la Philharmonie de Berlin a créé en 2008 un site, *The Digital Concert Hall*, proposant la diffusion sur ordinateur, TV ou tablette d'une quarantaine de leurs concerts par an et de 300 concerts d'archives, moyennant une souscription mensuelle dont le montant est moins cher qu'un abonnement dans un cinéma.

Au sein même de ce genre, il est important de souligner qu'il existe plusieurs catégories de concerts filmés. La grande majorité de ceux-ci sont des captations dans une salle de concert et sont

¹ Formalhaut, *La diffusion audiovisuelle en prime time des productions de l'Opéra de Paris par le service public*, article publié le 3 janvier 2018

retransmises en direct sur internet ou à la télévision. Une courte étape de post-production a alors lieu, généralement dans la semaine suivant le concert, afin de corriger quelques problèmes ayant pu se produire pendant le direct (corrections rapides du montage son, du mixage son, ou du montage image à l'aide d'une éventuelle générale enregistrée). La vidéo est ensuite mise en ligne sur internet pour un replay. Ces productions de flux demandent aux équipes de captation une efficacité importante sur le terrain, les budgets imposés par l'équipe de production étant de plus en plus serrés. Pour certaines de ces productions, une rediffusion TV ou une mise en place sur le marché du DVD est ensuite effectuée, et une post-production plus longue est alors demandée. Il existe également des productions dont les méthodes de tournage se rapprochent plus d'une production de type « studio ». Elles sont réalisées avec ou sans public, dans des lieux qui ne sont pas forcément des salles de concerts, mais leur coût de production élevé les rend de plus en plus rares.

1.2.b) Opéras filmés

Il est à noter qu'un opéra enregistré ou capté à la radio est incomplet. Il y manque une dimension importante : la dimension visuelle, la scénographie, qui permet de transmettre la mise en scène ainsi que le jeu scénique des chanteurs. C'est pourquoi l'opéra est lié depuis longtemps à l'image et au cinéma, la pratique de l'opéra filmé étant presque contemporaine aux commencements du cinéma.

De même que pour les concerts filmés, il convient de rappeler qu'il existe plusieurs genres d'opéras filmés : les représentations filmées et les films-opéras. Les productions de type studio sont de plus en plus rares du fait de leur coût élevé. Les représentations filmées sont des spectacles créés pour la scène. Le spectateur assiste à une représentation depuis son salon, par le biais de différents formats. On peut les visionner en direct à la télévision ou sur des sites dédiés, mais également en replay, en lisant un DVD ou en VOD. Il peut également y assister depuis un lieu public comme les cinémas, ceux-ci mettant en place de plus en plus régulièrement des soirées spéciales, en direct (*Viva l'opera!* par exemple, dans les cinémas UGC). Ces types de production sont les plus courantes. Lorsqu'elles ne sont pas en direct, chaque représentation est maintenant le résultat d'une post-production image et son. Les équipes de captation tournent généralement deux prises, et ont parfois les moyens de faire une séance de corrections, pour corriger les accidents musicaux qui auraient pu se produire lors des représentations. En revanche, la présence d'un public, de la fosse et de la scène contraint les placements des caméras, et ne leur permet pas d'être totalement libres dans leurs déplacements. Ainsi, on constate une certaine ressemblance dans les plans et dans les types d'angles de vue d'une captation à l'autre.

Apparu au cours des années 1980, le film-opéra, genre nouveau au nom inventé par le producteur français de cinéma Daniel Toscan du Plantier, représente une minorité de la production. Généralement, ces films laissent une place importante au play-back, car le tournage se fait à l'aide de l'enregistrement de l'opéra qui a été effectué en amont du tournage, dans des conditions d'enregistrement de disque. La liberté de choix de prises de vue qu'offre au réalisateur ce type de production est indéniable. La possibilité d'écriture, de tourner en extérieur, d'utiliser un déplacement très libre de la caméra, de privilégier les plans-séquences, de changer de décor à

l'infini : le film-opéra est un opéra au cinéma, et non un opéra au théâtre comme le sont les représentations filmées en salle. Il est très proche du genre qu'est la comédie musicale, genre dont nous avons parlé précédemment.

La différence de nature de ces deux médias -théâtre et cinéma- a souvent été mise en avant comme argument allant à l'encontre du film-opéra. En effet, pour certaines critiques, réalisme et narrativité du cinéma ne peuvent être compatibles avec la théâtralité de l'opéra. « *Le monde de l'opéra est construit sur des prémisses qui contredisent radicalement celles de l'approche cinématographiques (...). Porter l'opéra à l'écran provoque entre ces deux univers une collision fatale à l'un comme à l'autre. Il ne s'agit pas ici de dénier toute utilité aux films qui se contentent de reproduire de la façon la plus fidèle possible la représentation d'un opéra. Ces opéras en conserve n'ont d'autre ambition que d'enregistrer l'exécution de l'œuvre pour donner à ceux qui ne la connaissent pas au moins une vague idée de l'original. (...) [C'est une] totalité factice qui défigure soit l'opéra, soit le film, soit les deux.* »¹.

Ces avis contraires sur le genre qu'est le film-opéra est bien mis en évidence au travers de la réception du film de Losey, *Don Giovanni*, qui a connu un grand succès commercial en France, et un échec aux Etats-Unis.

I.2.c) Les EPK

Sur les réseaux sociaux, mais également sur des plateformes comme YouTube, les artistes et les productions se servent de plus en plus de l'image et du son comme outil promotionnel. Les EPK², kit de presse électronique, sont donc rencontrés sur ces plateformes plus fréquemment qu'un enregistrement audio seul. Ils mélangent images synchrones et asynchrones incluant des scènes de répétitions, mais aussi des interviews et des moments musicaux. Les EPK, dans leur grande majorité, utilisent comme décor celui de l'enregistrement. Câbles, pieds de microphones et microphones très visibles, microphones non miniaturisés, on donne au spectateur la sensation de se glisser dans les coulisses d'un enregistrement, un peu à la manière d'un « making of musical ». Le rapport à l'artiste est ainsi bouleversé : on ressent une certaine complicité à le voir travailler, répéter, essayer, se tromper, recommencer. Cet outil marketing sert la plupart du temps à promouvoir la sortie d'un disque, d'un concert ou d'une tournée.

Les trois vidéos que nous allons brièvement étudier ci-dessous sont des exemples révélateurs du genre « EPK », mais ont toute leur singularité.

Dans l'extrait du *Concerto pour deux violons* de Vivaldi, les musiciens sont en situation d'enregistrement. Mélange de plans synchrones et asynchrones, des extraits musicaux sont présentés de différentes manières : soit en situation de prises musicales, soit sous forme de « teaser ». Les qualités de l'ensemble sont ainsi mises en avant : jeu, plaisir, et concentration. On voit les musiciens

1 KRACAUER S., *Théorie du film*, cité dans VINCENT, D., *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, éd.l'Harmattan, 2012

2 EPK : de l'anglais Electronic Press Kit

travailler, discuter, rire et échanger ensemble, tout ceci sur un extrait d'un des morceaux du CD.

Dans l'extrait de *Il Trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel, le décor est également celui de l'enregistrement. L'introduction est mystérieuse, et donne l'impression d'un documentaire. Les artistes sont en coulisses, semblent se préparer à la prise à laquelle on va assister. La musique instrumentale se fait entendre, on observe Natalie Dessay courir rejoindre son pupitre au ralenti, lancer un regard interrogateur à ses collègues, et rentrer sur le fil : la prise commence. Les artistes sont en tenue de tous les jours, les micros sont très voyants, les jeux de regard entre les chanteurs sont mis en avant, et on les voit exécuter de petites danses pendant les prises, complices. Le travail d'enregistrement est ainsi mis en valeur sur plusieurs airs de l'opéra, constituant une vidéo d'une quinzaine de minutes.

L'EPK de Jean Rondeau, sur le *Concerto pour clavecin en ré mineur* de Bach, est plus classique. L'image en noir et blanc montre une prise entière, dans le décor qui a servi à l'enregistrement. Le son est celui du CD dont la vidéo sert la promotion. La prise est donc le résultat d'un montage son de disque, et on peut voir une synchronisation hasardeuse sur certains plans.

Ces trois extraits, bien que différents, ont un même but : diffuser certaines œuvres musicales d'un disque pour en faire la promotion. L'image facilite la visibilité de ces œuvres sur les réseaux sociaux ou les plateformes comme YouTube, et permet de glisser le spectateur dans une situation différente du concert, dans un espace où l'on se sent plus proche des artistes.

<https://www.youtube.com/watch?v=KUsgv-01SOY>

Amandine Beyer, Giuliano Carmignola & Gli Incogniti – *Concerto pour deux violons*, A. Vivaldi,

<https://www.youtube.com/watch?v=YT-0XefPO3Y>

Natalie Dessay, Emmanuelle Haim - *Il Trionfo del tempo e del disinganno*, G.F Haendel, réalisation Olivier Simonnet

<https://www.youtube.com/watch?v=XcsfDxojdV8>

Jean Rondeau, *Concerto pour clavecin n°1 en ré mineur, BWV 1052*, J.S. Bach, réalisation Erwan Ricordeau

1.2.d) Les clips musicaux

De nouvelles vidéos font leur apparition sur Youtube, se rapprochant du vidéoclip que l'on peut visionner en musique actuelle. Ces courtes vidéos n'ont pas qu'une visée promotionnelle ou commerciale. Les moyens de production sont plus élevés, ce qui permet une esthétique beaucoup plus recherchée que pour les EPK présentés précédemment. Le clip musical met en avant un artiste, mais également un lieu ou une pièce musicale. Ces clips peuvent être tournés en play-back, mais il est de plus en plus fréquent de tourner en son direct.

La diversité de ces vidéos rend le choix des exemples complexes. En voici néanmoins deux, plutôt différentes dans leur approche, mais présentant plusieurs points communs dans l'esthétique.

Le clip de l'ensemble Nevermind¹ plante un décor atypique, celui d'un entrepôt vide. Modernisme et musique baroque sont affichés pour traduire l'esthétique du quatuor. L'ensemble apparaît dans une disposition classique, au milieu du hangar, jusqu'à ce que l'entrée en strettes des différents instruments, proposées dans la partie centrale du morceau, impose à l'image un éclatement des musiciens. Ils sont tout à coup isolés les uns des autres, dans des emplacements nouveaux et dans des plans très différents. Les formules répétitives de l'oeuvre de Telemann sont mises en valeur de manière très variée grâce à la beauté des plans et la qualité de l'image. La diversité des plans en fait un produit visuellement très beau et d'une qualité de son remarquable. Néanmoins, la question de la vraisemblance se pose. Comment ce hangar peut-il sonner ainsi ? Une décorrélation entre l'image et le son, due au playback, peut nous gêner. De plus, on peut apercevoir de légères désynchronisations de l'image et du son.

Dans la vidéo de Thomas Enhco et Vassilena Serafimova², la mise en scène est également atypique. Un hangar désaffecté accueille nos deux musiciens, qui sont filmés dans une brève introduction très cinématographique en train de s'introduire dans la bâtiment. Ici, il ne s'agit pas de playback. Le lieu de l'enregistrement et le lieu de tournage ne font qu'un, ce qui rend le tout plus crédible. Pour autant, malgré la présence dans le champ de pieds de microphones très voyants, la mise en scène et la lumière sont soignées. Les moyens utilisés témoignent d'une volonté de primauté de l'image. Les plans sont variés, l'intervention d'un steadycamer apporte beaucoup de mouvement et de dynamisme à l'image, ce qui fonctionne très bien avec ce premier mouvement Allegro de la Sonate en Ré majeur pour deux pianos de Mozart.

L'esthétique de ces clips musicaux, qui fleurissent sur les plateformes comme Youtube et Facebook, sont très travaillés, et diffèrent donc de l'EPK. Ils se rapprochent du clip que l'on connaît en musique actuelle, au même titre que l'EPK se rapproche du making of d'un film. L'idée est de mettre en image une oeuvre musicale en la rendant autonome, et de la mettre en scène. Le clip musical permet donc une véritable création artistique ; faisant évoluer le spectateur dans un monde imaginaire où l'on peut changer de lieu et d'espace sans choquer le spectateur.

<https://www.youtube.com/watch?v=KtTu-1d31ls> Nevermind (Louis Creac'h, Robin Pharo, Jean Rondeau, Anna Besson), *Les Quatuors Parisiens*, Telemann, réalisation Joachim Olaya

<https://www.youtube.com/watch?v=n7rpyt86VoM> Thomas Enhco & Vassilena Serafimova, *Sonata for Two Pianos in D Major, K.448*, W.A. Mozart, réalisation Julien Poulain & Ronan Furet

1 Ensemble Nevermind (Louis Creac'h, Robin Pharo, Jean Rondeau, Anna Besson), *Les Quatuors Parisiens*, Telemann.

2 Thomas Enhco & Vassilena Serafimova, *Sonata for Two Pianos in D Major, K.448*, W.A. Mozart

I.2.e) Les émissions musicales

Les émissions musicales sont également à mentionner. La *Zygel Académie* ou *Les Clefs de l'orchestre* de Jean-François Zygel, les *Victoires de la musique classique*, ou encore la récente émission *Prodiges*, toutes ces émissions grand public mettent en scène les artistes dans un cadre télévisuel imposant. Mouvements de caméras, montages rapides, multiples grues, steadycamer, éclairages dynamiques... les grands moyens sont employés pour l'image, avec les contraintes esthétiques du prime.

En résumé de cette première partie, on peut voir que la musique et l'image sont liées depuis l'invention même de cette dernière. Les formats actuels de diffusion de la musique s'orientent de plus en plus vers la musique filmée, mais leur diversité en complexifie l'étude. Nous allons maintenant nous concentrer sur les principaux médias que sont le concert et l'opéra filmés. Le support disque de l'enregistrement ne séduit plus autant, et l'oreille de l'auditeur semble avoir besoin de l'image pour apprécier le son. Mais pourquoi filmer un orchestre ? Quel est le but du concert filmé et de l'opéra filmé ? C'est ce que nous allons aborder dans notre deuxième partie.

II. POURQUOI FILMER LA MUSIQUE ?

Le film implique une perte de liberté de vision du téléspectateur par rapport au spectateur de concert installé dans la salle de spectacle. En effet, devant un écran, on est obligé de regarder ce qu'on nous propose. Dès lors, les choix de cadrage, de lumière, et de montage du réalisateur ont une importance cruciale sur le produit diffusé et sur son impact sur le téléspectateur. Les choix de prise de son et de mixage en adéquation avec l'image semblent tout aussi importants. Pour Delphine Vincent¹, image et son sont « *deux domaines, visuel et auditif. (...) Il s'agit d'un processus parallèle, visant à donner le meilleur possible du son et du visuel dans une opération non coordonnée.* ». Pourtant, la coordination des deux semble essentielle pour plusieurs raisons.

Nous allons ainsi étudier le but de la musique filmée et les problématiques qu'elle engendre dans l'association entre l'enregistrement et l'image.

II.1) Image – Le concert

II.1.a) Le concert filmé comme moyen pédagogique

Un point assez évident semble devoir être abordé lorsque l'on se demande pourquoi l'on filme la musique. De manière assez primaire, le film a une visée pédagogique concrète. Il donne la possibilité d'apprendre le son qu'émet chaque instrument à une personne non familière à la musique

1 VINCENT, D., *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, éd. L'Harmattan, 2012.

classique. Grâce aux gros plans, l'image permet également de montrer une sonorité et des techniques particulières à l'instrument, comme par exemple les différentes techniques de pizzicati pour les instruments à cordes frottées. Cela s'avère d'autant plus instructif pour des utilisations moins courantes de l'instrument, comme par exemple dans le répertoire de la musique contemporaine, où les effets sont nombreux. *Col legno tratto, battuto, sub ponticello* pour le violon, ou les effets de *flutterzung, tongues-rams, jet-whistles* de la flûte traversière sont des éléments intéressants à montrer, et permettent au spectateur non averti d'en apprendre plus sur ce sujet.

« *A fundamental tenet about the relationship between sound and image is that they should always reinforce, never contradict, one another. Most obviously, this means that the camera should not be looking at orchestral instruments which are not playing, or, when one has a solo of significance, at some other.* »¹ L.Salter

Pour Lionel Salter, la correspondance visuelle est sonore est essentielle, et pour lui la non-corrélation entre les deux serait, la plupart du temps, gênante. Son et image ne doivent ainsi pas se contredire, image et musique non plus. Chaque solo doit être montré, et il lui semble impossible de montrer un instrumentiste qui ne serait pas en train de jouer. En effet, il est évident que le film, par ses choix de montage, participe à une écoute particulière du spectateur. Il peut amener une meilleure lisibilité de l'oeuvre, peut montrer les solos, mais permet aussi de porter l'attention du spectateur sur un contrechant, une ligne de basse particulière du pupitre des contrebasses, un glissando de harpe, ou un trait de clarinette par exemple. Ainsi, une meilleure écoute et compréhension de l'oeuvre peut être amenée par l'image. Daniel Deshayes le souligne dans son livre *Pour une écriture du son* (2006). Pour lui, « *la vue améliore notre écoute de mille détails* ».

Cependant, l'esthétique d'un film peut être tout autre, et un réalisateur peut parfois aimer souligner des choses inattendues. Montrer le chef d'orchestre pendant que le flûtiste est en train de jouer son solo, ou pendant que le pianiste soliste effectue sa cadence sont tout autant de manières d'expression différentes de celles établies dans les conventions exposées par Lionel Salter.

Dans le cadre du concert, tout ce travail de choix de plans et d'orientation des caméras est orchestré par le réalisateur évidemment, mais également par le travail du scripte ou du conseiller musical. A l'origine, le rôle du scripte consiste à diriger les cadresurs pour l'orientation des caméras. Il suit les indications du conseiller musical, qui lui lit la partition et indique les éléments musicaux importants. De nos jours, pour des raisons budgétaires, ces deux postes sont de plus en plus souvent fusionnés, et une seule personne effectue la plupart du temps ce travail. Sa tâche est divisée en deux parties. Dans un premier temps, le conseiller musical travaille « à la table », sur la partition, avec ou sans réalisateur. Il note les lignes importantes à souligner, les solos, les crescendos, les points d'orgue, les tuttis, les nuances... tous les éléments qui pourraient intéresser le réalisateur. Ensuite, avec ce dernier et à l'aide du plan de caméras, il note sur la partition les annonces qu'il va faire aux

1 SALTER, L., « Television », *New Grove dictionary*

cadreurs lors du tournage. Numéro de caméra, orientation de celle-ci vers tel ou tel instrument, ou description du plan (large, semi-large, serré-doigts, serré-visage), mais également les « tops » qu'il indiquera aux réalisateurs: c'est le découpage de la partition qui est préparé en amont et qui permet au réalisateur d'avoir toute la matière possible pour son montage en direct ou pour la post-production.

II.1.b) Le concert filmé et sa visée esthétique

- Le postulat esthétique de Salter

Lionel Salter semble adopter comme postulat esthétique que la correspondance entre intention filmique et intention musicale ne concerne pas seulement le montage. L'esthétique d'un plan, sa durée, son cadrage, et les mouvements de caméra y participent grandement. « *Fewer changes of image accord with the tempo and mood of slow-moving music; quicker changes can underline the excitement or agitation of fast movements.* ». Pour lui, la fréquence des coupes doit être liée au tempo et au caractère d'un mouvement. De plus, tous les plans doivent être motivés musicalement, et il déconseille fortement la réalisation d'une coupe en plein milieu d'une phrase musicale, ou l'utilisation d'un zoom arrière qui provoquerait la sensation de se retirer de la musique. « *All this of course necessitates the director's planning his or her camera treatment from the score. All shots should be musically motivated: those made purely for pictorial effect, or cutaways to members of the audience, detract from concentration on the music and suggest that the director has lost interest in it.* ». Michel Sinieux partage également cette vision de l'esthétique du montage. « *C'est l'image par son excès de montage qui ferait obstacle à l'appréhension d'un phénomène qui ne réclamerait qu'immobilité et recueillement* ».

- L'esthétique du geste

« *J'ai toujours eu horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'oeil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute ampleur. (...) Pourquoi fermer les yeux sur ce fait qui est dans la nature même de l'art musical ?* », I. Stravinsky.

Cette citation de Stravinsky, exposée dans *Les Chroniques de ma vie*, propose une réflexion intéressante sur l'importance du geste musical. C'est en effet le corps humain qui agite, stimule et organise la matière sonore. En mettant ce geste en image, le réalisateur permet de donner un autre ressenti au spectateur. Un regard, un geste, un mouvement, peuvent mettre en lumière une relation particulière entre un chef et un soliste, un chef et un orchestre, ou deux musiciens. Souvent, le chef

a une place majeure dans la film. Les plans du chef, de plein pied, ou plan taille, plan poitrine, ou des plans serrés sur son visage, voire très serrés sur ses mains alternent avec des plans d'orchestre. La baguette en mouvement et les mains du maestro insufflent au film la pulsation et l'énergie musicales de l'orchestre et de l'oeuvre. Ainsi, « *The conductor will be shown setting and modifying the tempos, providing the players with instrumental cues and with emotional inspiration: the eloquence of a conductor's body language is often the key to a successful transmission* »¹.

Ces différentes esthétiques mises en évidence ici ne sont pas exclusives. Une esthétique de réalisation peut être la combinaison de ces esthétiques, et peuvent aller même à l'encontre d'une esthétique proposée ici.

On a ainsi pu observer que des problématiques importantes se dégagent de la question du but du concert filmé. Celles-ci sont différentes quand on aborde l'opéra filmé.

II.2) Image – L'opéra

Lorsqu'on filme un concert, quelque soit la salle ou le public, les conventions sont généralement les mêmes. Des tenues de concerts, un orchestre, un chef, un premier violon, un noir salle, une lumière sur scène homogène... rares sont les imprévus. En revanche, l'opéra amène tout de suite une problématique importante, qui est celle de la mise en scène. On filme un opéra qui a été mis en scène pour une salle, et des chanteurs qui ont été maquillés pour un public qui est loin de la scène. La perception de la représentation est donc modifiée par le film, ce qui en fait un produit à part. « *Television's ability to focus closely on small but important details of the action, such as Michele lighting his pipe in Il tabarro or the Count pricking his finger on a pin in Le nozze di Figaro, increases their significance.* ». Comme le relève Lionel Salter, les gros plans choisis par le réalisateur permettent d'attirer l'attention sur des détails de mise en scène, des expressions, ou des éléments de l'action qui semblent compliqués à percevoir dans le public. Mais il peut également casser certains effets visuels. Par exemple, dans *Pelléas et Mélisande*, réalisé par Corentin Leconte et mis en scène par Katie Mitchell lors du Festival Lyrique d'Aix-en-Provence (2016), un jeu de double sur le personnage de Mélisande, interprété par Barbara Hannigan, était bluffant pour le public en salle : les deux Mélisande avaient la même taille, les mêmes cheveux, la même coiffure, et le même costume, et la magie opérait. L'une chantait, tout en regardant son double jouer. Les gros plans de l'image cassent cet effet visuel, révélant la manque de ressemblance entre Barbara Hannigan et son double. Aussi, des modifications de costumes et du maquillage peuvent être effectuées pour la télévision, afin d'adapter les effets visuels de ces artifices.

Un débat apparaît également à propos de l'opéra filmé. Certains se demandent si l'on doit filmer l'effort physique que fournit un soliste lorsqu'il chante. Une bouche grande ouverte, une grimace, un sourire pour sortir une note aigüe en plein drame... le rapport à cet effort est différent

1 Burton, H., « Television », *New Grove dictionary*

lorsqu'on est en salle. Pourtant, d'un autre point de vue, il peut sembler artificiel de masquer cet effort en modifiant la façon de filmer en conséquence. En effet, tout spectateur a conscience qu'il est en train de regarder une représentation filmée.

Cette question de musique filmée est donc complexe, et chaque réalisateur la traite à sa manière. Pourquoi filme-t-il ? Que veut-il procurer comme émotion ? Doit-il montrer une œuvre, un chef, une relation avec un artiste, une salle ? Toutes ces questions esthétiques touchent la réalisation image. Et qu'en est-il du son ?

II.3) Quel son pour l'image ?

Un point est important à traiter lorsque l'on parle de l'élaboration d'un son pour une production de musique filmée. On peut en effet se demander si la manière de confectionner la prise de son doit changer. Lorsqu'un orchestre est enregistré en concert, il existe autant de manières de le restituer sur un enregistrement qu'il existe d'ingénieurs du son. Pourtant, des intentions communes se révèlent lorsqu'on produit un son pour la vidéo.

Une des problématiques importantes est celle de la vraisemblance. Le son rendu doit-il rester fidèle à la salle dans laquelle le tournage a lieu ? Une salle avec une réverbération courte requiert souvent l'ajout d'une réverbération artificielle, dosée par l'ingénieur du son. Mais le lien avec l'image peut bousculer certaines méthodes de travail. Dans une petite salle, l'acoustique retranscrite sans image pourrait être modifiée sans que cela ne pose de problème à l'auditeur. Mais avec l'ajout de la vidéo, une gêne pourrait apparaître : celui d'entendre une grande salle brillante, mais de voir une petite salle, et donc de créer un malaise chez le spectateur du fait de la non-corrélation entre les deux éléments (sonore et visuel) qui constituent le produit final.

La question de la proximité avec les instruments est également à relever. Le son final ne peut en aucun cas être fidèle à la multiplicité des points de vue que propose l'image. Il ne peut pas adopter des points de vue ou une spatialisation différente selon les plans. C'est lui qui au contraire garantit une stabilité dans la production de musique filmée. Les oreilles ne bougent pas, alors que les yeux le font en permanence. Ainsi, où les positionner ? Les positionne-t-on différemment du fait de la vidéo ? Bien qu'il n'y ait pas de règles, la présence de gros plans à l'image semble demander un rapport de proximité plus marqué avec les instruments que dans le cas d'un disque. Il peut être gênant de voir un instrument en plan très proche et de ne pas l'entendre du tout, ou de manière très lointaine, fondu dans la masse orchestrale. Il en est de même pour les voix en opéra. Un chanteur placé en fond de scène peut être filmé de près grâce à la puissance de l'objectif d'une caméra. Le son doit pouvoir suivre la présence du chanteur à l'écran, et l'ingénieur du son augmentera ainsi de manière plus marquée que d'ordinaire le niveau du microphone du soliste.

Dans un contexte particulier, qui est celui du film d'opéra, la crédibilité de la bande-son est à étudier. L'exemple est extrême mais traduit bien les problèmes d'incohérence qu'on peut trouver lors

d'une non-corrélation entre image et son. Ainsi, dans le film *Don Giovanni* de Joseph Losey, les airs ont été réalisés en studio, en prise de son de type disque, et les récitatifs en son direct. Le réalisateur souhaitait en effet donner une grande liberté de jeu aux solistes lors des récitatifs, faisant déplacer le clavecin de Janine Reiss sur le lieu de la scène au moment de la tourner. Cela pose deux problématiques importantes : la différence d'acoustique qui est flagrante entre les airs et les récitatifs, mais également la visibilité du playback. En effet, le son large et réverbéré des airs, et notamment le son de l'orchestre, détonne avec la sonorité sèche des voix lors des récitatifs en extérieur. C'est le cas lors de la transition entre le récitatif « *Stelle! che vedo?* » et l'air « *Madamina, il catalogo è questo* », dans l'acte I, où la différence de sonorité peut gêner. La visibilité du playback varie donc selon les scènes, et la vraisemblance en pâtit. Cependant, l'absence de correspondances entre ce qui est vu et entendu ne semble pas gêner Joseph Losey. « *Je crois qu'à aucun moment on ne pense qu'ils ne chantent pas vraiment.* ».

II.4) Le film comme extension sociale du spectacle vivant

II.4.a) Une démocratisation des concerts symphoniques et des opéras

Le fait de filmer la musique classique est ainsi souvent loué comme une manière de la rendre accessible à un public qui n'y aurait pas accès dans les salles même, ceci pour des raisons variées, quelles soient géographiques, budgétaires, ou culturelles. « *It can be said in favour of the [filmed operas] that it serves both to convey the art of opera audiences which may never have been inside an opera house and to preserve for prosperity standard interpretations of a particular epoch.* »¹. L'augmentation de l'audience est indéniable, ce qui plaît aux metteurs en scène. « *L'audience que nous donne le cinéma par rapport à la salle de spectacle est incroyable. Pour nous, une diffusion télévisée qui réunirait 800 000 spectateurs (considérée comme un échec dans le monde audio-visuel) représente une fois rapportée à nos jauges un rayonnement gigantesque (l'équivalent de 1000 représentations Salle Richelieu)! La mémoire des spectacles est belle. Beaucoup de spectateurs n'en auront vu que la captation tout en affirmant y être allés, augmentant les rangs des personnes présentes. (...) Les photos et les captations produisent une mémoire peut-être tronquée, mais une mémoire tout de même. Ces captations ne remplaceront jamais l'ici et maintenant mais la mémoire du spectacle s'en trouve augmentée.* »². La diffusion de la musique classique sur des nouvelles plateformes comme internet et la télévision change le comportement social du public, qui n'est pas le même entre le spectacle musical en salle et sa télédiffusion. Lorsque le spectateur assiste à un concert de chez lui, devant sa télévision ou son ordinateur, par l'intermédiaire d'une chaîne musicale, d'une plateforme de streaming, ou d'un DVD, il est en cercle restreint : seul ou en famille. Rares sont les lieux qui diffusent en large audience un concert ou un opéra filmé. On compte parmi ceux-ci uniquement quelques cinémas, et quelques festivals comme

1 BORFNOFF, J., *Music theatre in a changing society*, Paris, Unesco, 1968

2 RUF, E., *Le théâtre au cinéma*, à propos des captations Pathé live-Comédie Française, interview réalisé le 7 octobre 2016

le Festival lyrique d'Aix-en-Provence qui permet lors d'une soirée une diffusion gratuite en plein air de l'opéra ayant lieu en même temps au Théâtre de l'Archevêché. Le partage d'émotions en grand nombre, lors d'un spectacle unique, est donc rarement présent lorsque l'on est devant un écran.

En revanche, la diffusion en direct permet de créer l'excitation de partager une expérience en même temps qu'un public ou que des personnes se trouvant dans des endroits différents, et donc de se projeter dans un autre présent que celui dans lequel on est en train de vivre. Cette expérience particulière permet de recréer en partie la notion perdue de partage.

Ces changements de mode de diffusion changent les types d'écoute des individus. Visionner un concert de musique filmée se rapproche alors de l'écoute d'un disque, où une fois la musique lancée, on vaque à ses occupations pendant quelques minutes, on s'assied de nouveau, on écoute, on se relève pour faire autre chose... De plus, le visionnage est maintenant possible depuis tous supports. Tablettes, ordinateurs, téléphones portables dans le métro, il n'est plus nécessaire d'être à un endroit précis pour écouter un concert. On peut le regarder partout et à n'importe quelle heure.

II.4.b) Limites

Cependant, on doit reconnaître que la diffusion de tels programmes touche un public averti. La démocratisation de la musique classique dans toutes catégories sociales de la population est malheureusement un mythe.

En effet, si l'on prend l'exemple de l'opéra, et si l'on dresse un état des lieux des pratiques de l'opéra à l'écran, on constate que celles-ci sont très inégales. Faisons la brève étude des principaux réseaux de diffusion cinéma que sont *Metlive in HD*, programme à visée internationale lancé en 2006 par le Metropolitan Opera, et *Viva l'Opera !*, le programme d'UGC. En annexe 1, grâce aux cartes 1 et 2¹, on peut observer l'implantation des différents programmes en France. En comparant celles-ci avec la carte 3, représentant les Maisons d'opéra et les zones peu touchées par l'opéra au cinéma, on constate que les zones peu touchées par l'opéra au cinéma sont quasiment semblables à celles où il n'y a pas de Maisons d'opéra.

De plus, une enquête de l'Opéra de Lyon auprès de 150 personnes dans trois salles de cinéma de l'agglomération lyonnaise révèle qu'une seule personne interrogée n'avait jamais fréquenté l'Opéra de Lyon². Ce moyen de diffusion ne semble donc pas profiter à un nouveau public, mais à des spectateurs désireux d'assister à des spectacles complémentaires.

1 SAEZ, J-P. & DEMONET, G., *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*, éd. L'Harmattan, 2013, intervention de Thomas Wartel

2 SAEZ, J-P. & DEMONET, G., *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*, éd. L'Harmattan, 2013, intervention de Serge Dorny, directeur général de l'Opéra National de Lyon

III. TYPOLOGIE DES CAPTATIONS DE MUSIQUE FILMÉE

Une typologie des modes de diffusion des captations de musique classique apparaît alors, et semble se définir selon plusieurs critères :

- **le support de consommation** : grand écran (cinéma, salle de spectacle, espaces publics, plein air), ou petit écran (TV, ordinateur, tablette, téléphone...)
- **le mode de consommation** : cercle ouvert (sphère publique), ou cercle fermé (sphère familiale)
- **la temporalité** : captation en direct ou différé, ou rediffusion
- **l'étendue de la diffusion** : temporelle (direct, différé, streaming, durée du replay...) ou spatiale (accessibilité au niveau géographique)
- **le coût pour le public** : site/chaîne gratuits ou payants

Il a semblé ainsi important de synthétiser ce que nous avons présenté ci-dessus dans un tableau récapitulatif :

Genres	Direct ?	Opéra ?	Concert symphonique ?	Musique de chambre ?
DVD	Non	Oui	Oui	Oui
Captation broadcast	Parfois	Oui	Oui	Très rarement
Diffusion cinéma	Parfois	Oui	Non	Non
Diffusion internet	Souvent	Oui	Oui	Oui
Emission télé musicale	Parfois	Non	Oui	Oui

BILAN ET PROBLÉMATIQUE

Nous avons pu observé dans cette première partie que l'image est depuis toujours liée au son en musique classique, et que l'évolution de la consommation de celle-ci tend au produit filmé. Néanmoins, un point important que nous n'avons pas encore abordé est à souligner. En effet, l'image seule, et d'autant plus lorsqu'on parle de musique filmée, ne fonctionne pas sans le son. Le produit qu'est l'image seule n'a pas de sens. Depuis la création de celle-ci, elle n'a eu de cesse de vouloir s'associer au son. En revanche, le son existe en lui-même. Des enregistrements de concerts, d'opéras, et de musique de chambre sont effectués chaque jour pour des disques ou des directs radio.

L'histoire de l'enregistrement est marquée par des évolutions constantes de ses pratiques et de ses métiers. Le développement de la musique classique filmée a ainsi un impact important sur le métier de directeur artistique – ingénieur du son, puisqu'il doit désormais, depuis une vingtaine d'années, travailler de plus en plus avec l'image. Une multitude de problématiques entrent alors en jeu, problématiques liées à la collaboration entre deux équipes. En effet, nous avons observé dans cette première partie que le produit final résultant d'une captation de musique classique filmée peut adopter des choix esthétiques très variés et différents selon les réalisateurs et les ingénieurs du son – directeurs artistiques. Nous avons vu précédemment que Delphine Vincent (*Musique classique à l'écran et perception culturelle*, 2012) avançait que le son et l'image étaient « *deux domaines, visuel et auditif. (...) Il s'agit d'un processus parallèle, visant à donner le meilleur possible du son et du visuel dans une opération non coordonnée.* ». Mais, toute production de musique filmée demande un produit final -concert filmé, opéra filmé- qui résulte d'un travail abouti entre deux équipes, et qui demande la collaboration et l'implication de nombreux professionnels aux métiers très différents, avec chacun leurs particularités et leurs problématiques. On voit ainsi que la question du dialogue entre les deux équipes apparaît.

Ainsi, comment ces deux équipes travaillent-elles ensemble ? A quel point les pratiques de l'ingénieur du son – directeur artistique diffèrent lorsqu'il travaille avec une équipe vidéo ? Comment ces deux équipes dialoguent-elles ensemble ?

En d'autres termes, au sein d'une production de musique classique filmée, quelle gestion des contraintes lors d'une collaboration entre une équipe son et une équipe image ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons chercher à cerner les relations entre les deux équipes dans le milieu de la production de musique filmée francophone, en caractériser les pratiques, et étudier la façon dont les équipes collaborent entre elles. C'est donc une **observation** et une **étude** des pratiques que nous allons mener. Cette étude, que nous allons présenter en deuxième partie, s'est fondée sur la collecte et l'analyse de données discursives recueillies auprès de quatorze professionnels de la production de musique filmée, réalisateurs et ingénieurs du son – directeurs artistiques, ainsi que sur l'observation de leurs pratiques sur le terrain.

DEUXIÈME PARTIE : MÉTHODES D'INVESTIGATION

I. ENQUÊTES, ENTREVUES

I.1) La réalisation d'un entretien

La réalisation d'un entretien pose de nombreuses problématiques. Différent d'une conversation, d'un débat, ou d'un interview journalistique, il est dans notre cas réalisé sous forme d'enquête. Celle-ci implique une démarche méthodique dans la recherche des informations. Un apprentissage double doit être effectué avant la réalisation d'un entretien. Il faut savoir comment questionner, formuler, s'exprimer, mais également savoir comment se comporter : mieux observer et maîtriser ses réactions. De plus, une capacité d'adaptation est essentielle. *« Rencontrer une personne, c'est entrer dans un univers psychologique. La rencontre suppose confiance, ouverture et capacité d'échange pour créer une relation plus large, plus riche. »*¹.

L'élaboration du questionnaire est une étape cruciale. Il est souhaitable de commencer l'entretien sur l'expérience et le parcours du participant, de manière à le mettre en confiance. La rédaction des questions est également importante. Questions fermées, ouvertes, directes ou indirectes, la formulation jouera beaucoup sur la façon de répondre de l'enquêté. Ainsi, plusieurs techniques d'entretien sont pratiquées : l'entretien non-directif, l'entretien semi-directif et l'entretien directif. L'entretien non-directif est un entretien relativement long, qui recueille les idées de l'interrogé en le laissant libre sur le déroulement de l'entretien et sur les points à aborder. L'entretien semi-directif est guidé, pour permettre au participant de s'exprimer sur des thèmes prédéfinis. Enfin, l'entretien directif, court, recueille des informations sur le participant sans lui laisser beaucoup d'initiatives.

L'attitude de l'enquêteur est donc fondamentale. Il doit montrer par sa manière d'être qu'il n'attend pas une réponse toute faite. De plus, *« le besoin de constamment clarifier la situation, de toujours vérifier la compréhension réciproque est une nécessité absolue dans toutes les situations d'entretien. »*². Ainsi, il est important d'encourager les reformulations, les rectifications, et tolérer les incertitudes. On trouve plusieurs sortes de reformulation, répertoriées par André Guittet :

- La **reformulation-écho**, qui souligne un mot accentué au niveau du ton et du sens, et le renvoie

1 GUITTET A., *L'entretien : Techniques et Pratiques*, éd. Armand Colin, 5ème édition, 2001.

2 idem

immédiatement à l'enquêté par voie orale sous forme de question ;

- La **reformulation-reflet**, où l'enquêteur répète les idées qui viennent d'être exprimées de manière quasi identique. L'enquêté doit reconnaître sa propre pensée dans la formulation de l'enquêteur ;

-La **reformulation-inversée**, qui relève l'implicite d'une proposition ;

-La **reformulation-clarification**, très importante, qui rassemble des éléments dispersés d'un discours pour les reformuler. Cela permet de révéler ce qui est flou et désorganisé, et permet de proposer à l'enquêté l'essentiel de son idée pour en vérifier la bonne compréhension. Cette technique de reformulation a pour avantage conséquent de témoigner de l'écoute active de l'enquêteur, donc de renforcer la confiance entre les deux personnes, de renforcer l'attention, mais permet surtout de rectifier rapidement d'éventuelles incompréhensions ;

- La **reformulation déductive ou inductive**, qui consiste à poursuivre ce que dit l'interlocuteur pour l'aider à exprimer sa position, tout en restant fidèle à sa logique. Si l'individu n'est pas d'accord, il le dit et réagit, l'hypothèse avancée est ainsi refusée et cela permet de faire évoluer la discussion.

I.2) Mise en place de l'expérience

I.2.a) Présentation de l'enquête

Dans cette étude, nous cherchons à cerner les habitudes et pratiques des professionnels travaillant en France dans le milieu de la musique classique filmée. Quel est le regard d'un réalisateur et d'un ingénieur du son-directeur artistique sur le travail de l'un et de l'autre ? Comment chacun considère-t-il son travail ? Comment la collaboration se met-elle en place ? Comprendre et étudier les pratiques des professionnels implique de recueillir les avis de ceux qui les mettent en place eux-mêmes, et de les analyser.

Notre étude qualitative repose ainsi sur la collecte et l'analyse de données dans le cadre d'entretiens oraux, menés auprès de quatorze participants, quatorze professionnels francophones évoluant dans la production de musique classique filmée, que ce soit du côté de l'équipe image, ou de l'équipe son.

I.2.b) Les participants

Six participants sont des professionnels du son, cinq d'entre eux sont ingénieurs du son-directeurs artistiques dans des productions de musique classique filmée de type concerts et opéras. Un d'entre eux travaille dans la phase de post-production, et est ingénieur du son pour des tournages de clips musicaux. Huit participants sont des professionnels de l'image, dont l'un est réalisateur pour des tournages de clips musicaux.

Ces participants ont été choisis pour leur expérience dans leurs professions respectives, pour leur rôle dans le milieu de la production de la musique filmée, et pour l'intérêt qu'ils portent à la

question relationnelle du travail entre les deux équipes que sont l'équipe son et l'équipe vidéo.

Sont répertoriés dans le tableau ci-dessous les différents profils des participants. En rouge, figurent les réalisateurs, en bleu, les ingénieurs du son. Les initiales, que nous allons utiliser tout au long de ce compte-rendu d'étude, sont en *italique* pour les *ingénieurs du son - directeurs artistiques*, et en **gras** pour les **réalisateurs**.

	<i>Prénom NOM</i>	<i>Activité principale</i>	<i>Age</i>	<i>Initiales</i>
	Philippe ENGEL	Ingénieur du son indépendant	40-50 ans	<i>P.E</i>
	Sébastien GLAS	Réalisateur	30-40 ans	S.G
	Raffi KEVORKIAN	MMO à Radio France	40-50 ans	<i>R.K</i>
	Corentin LECONTE	Réalisateur	30-40 ans	C.L
	Jean-Pierre LOISIL	Réalisateur	40-50 ans	J-P.L
	Thibaut MAILLARD	MMO à la Radio Suisse Romande	30-40 ans	<i>T.M</i>
	Charly MANDON	Compositeur et réalisateur (EPK)	20-30 ans	C.M
	Aurélie MESSONNIER	Ingénieur du son à Radio classique	30-40 ans	<i>A.M</i>
	François-René MARTIN	Réalisateur	30-40 ans	F-R.M
	Jean-Christophe PONTIES	Réalisateur au Service Audiovisuel du Conservatoire de Paris	40-50 ans	J-C.P
	Benjamin RIBOLET	Ingénieur du son indépendant	30-40 ans	<i>B.R</i>
	Isabelle SOULARD	Réalisatrice	40-50 ans	I.S
	Victor TOUSSAINT	Réalisateur (EPK)	30-40 ans	V.T
	Denis VAUTRIN	Ingénieur du son indépendant	30-40 ans	<i>D.V</i>

Tableau 1 : Profil des participants

Le milieu de la production de musique filmée est étroit, et les participants aux entretiens travaillent régulièrement ensemble. Du côté de l'équipe son, les participants sont tous issus de la Formation Supérieure aux Métiers du Son du Conservatoire de Paris. Du côté de l'image, les parcours sont plus variés. Certains réalisateurs ont ou ont eu une pratique musicale, d'autres n'en ont jamais eu.

On remarquera également que le directeur de ce mémoire Jean-Pierre Loïsil apparaît dans la liste des participants. Son expérience et sa double-casquette dans le domaine de la musique filmée ont semblé importantes à étudier. Par souci de rigueur méthodologique, nous avons veillé à ne pas échanger avec lui sur les pré-résultats des entretiens des autres participants, et de ne le faire qu'une fois que tous les entretiens aient été réalisés.

1.2.c) Déroulé des entretiens

Notre étude repose sur 14 entretiens individuels, entretien « semi-directifs ». Cette forme d'entretien est la plus adaptée pour notre étude car il a pour objectif d'encourager le discours de l'interrogé par un enquêteur sur un thème particulier en influençant le moins possible ses réponses. En effet, une information spontanée est souvent plus riche, plus vraie, plus crédible qu'une information demandée.

Les différentes techniques de reformulation que nous avons exposées dans un précédent paragraphe ont été employées durant les entretiens.

Les entretiens sont de durée variable. Les premiers sont plus courts. Une liste de questions avait été préparée, mais au fil des entretiens, celle-ci a évolué, s'étoffant ou se reformulant. Le guide d'entretien est présenté en annexe 2. Il est important de signaler que les questions n'ont pas été posées dans un ordre précis et figé. Il s'est avéré plus naturel de rebondir sur les remarques des participants, de façon à approfondir un sujet ou à aborder des aspects qui n'avaient pas été prévus. Ces questions permettaient donc de garder une ligne directrice, mais selon les participants, la discussion s'est orientée de manière plus marquée dans une direction plutôt que dans une autre, amenant à plusieurs digressions.

Selon les disponibilités de chacun et la position géographique des participants, certains entretiens ont eu lieu dans des cafés parisiens choisis par les participants, ou au Conservatoire de Paris, ou encore par Skype ou par téléphone.

1	13 septembre 2017	Victor Toussaint	Café	40 min
2	19 septembre 2017	Benjamin Ribolet	Café	55 min
3	20 septembre 2017	Jean-Christophe Pontières	Conservatoire de Paris	50 min
4	27 septembre 2017	Thibaut Maillard	Café	1 h
5	10 novembre 2017	Philippe Engel	Conservatoire de Paris	1 h 10
6	15 novembre 2017	Denis Vautrin	Conservatoire de Paris	1 h 25
7	16 novembre 2017	Raffi Kevorkian	Domicile du participant	1 h 15
8	4 décembre 2017	François-René Martin	Entretien téléphonique	1 h 35
9	7 décembre 2017	Charly Mandon	Café	50 min
10	7 décembre 2017	Isabelle Soulard	Café	1 h 20
11	20 décembre 2017	Jean-Pierre Loasil	Skype	2 h 15
12	28 décembre 2017	Sébastien Glas	Entretien téléphonique	1 h
13	2 mars 2018	Corentin Leconte	Café	1 h 25
14	21 mars 2018	Aurélié Messonnier	Radio classique	1 h 10

Tableau 2 : Description des entretiens

Suite aux entretiens, nous avons procédé à une retranscription des données recueillies. En effet, les données orales, qu'on appellera données brutes, ont été transposées d'un langage parlé à un langage parlé écrit. Ainsi, hésitations et fautes de langue ont été ôtées ou corrigées de façon à rendre le discours plus lisible. Après la retranscription des données recueillies, les données intermédiaires sont ensuite étudiées par le biais de deux niveaux d'analyse. Dans un premier temps, nous allons procéder à une analyse formelle des propos recueillis, puis utiliser une des méthodes d'analyse qualitative qu'est la théorie ancrée. Par souci de confidentialité, nous choisissons volontairement de ne pas publier en annexe les retranscriptions des entretiens.

II. L'ANALYSE FORMELLE

II.1) Présentation

L'analyse formelle est une méthode d'analyse de contenus. Elle « *cherche à étayer les impressions, les jugements, les intuitions, à partir d'une observation méthodique et rigoureuse du discours* »¹. On procède à l'analyse des mots (champ lexical, niveau syntaxique), des thèmes (noyaux de sens), des personnages (qui est évoqué dans le discours?). Mais on étudie également les différents événements du discours : la présence d'un mot, pertinence dans la fréquence d'utilisation de ce mot, sa direction, son intensité, l'ordre d'apparition des thèmes abordés et la co-occurrence dans le discours. La co-occurrence est la présence simultanée de deux éléments de manière récurrente dans un discours. Quand un A est évoqué, B l'est également.

Pour se faire, on utilise le logiciel Sketch Engine. Ce logiciel est un gestionnaire de corpus et analyseur de texte datant de 2003, et a été développé par Lexical Computing Limited. On y crée ses propres corpus en ajoutant les textes que l'on souhaite, et de nombreux outils d'analyse sont à notre disposition. On peut afficher une liste de mots triés par la fréquence d'utilisation de ceux-ci, mais également mettre en évidence les associations entre les mots et les co-occurrences entre les termes-clefs. En annexe 3, l'interface du logiciel en ligne est présentée. La fonction « thésaurus » est très visuelle et pratique. En proposant un terme, elle va permettre d'afficher un *nuage de mots*, mots qui apparaissent dans les mêmes environnements syntaxiques que le terme recherché.

Lorsqu'on travaille sur un terme, un mot, la forme que l'on indique dans la barre de recherche est associée à son lemme et les résultats affichés vont concerner le lemme en question. Un lemme est une unité autonome qui constitue le lexique d'une langue. Il regroupe plusieurs mots. Par exemple, « envoyer », « envoi », « envoies », « envoyé », « enverrai », seront regroupés sous le même lemme, « envoyer ».

1 GUITTET A., *L'entretien : Techniques et Pratiques*, éd. Armand Colin, 5ème édition, 2001.

II.2) Résultats

Deux corpus de texte différents ont été ajoutés sur le logiciel Sketch engine, de manière à pouvoir les comparer et les confronter. D'une part les entretiens réalisés avec les professionnels de l'équipe son, et d'autre part les entretiens réalisés avec les professionnels de l'équipe image.

- Liste de lemmes

Tout d'abord il a fallu procéder à l'affichage de deux listes de mots, une pour chacun des corpus. Une option est disponible dans le logiciel pour qu'aucune différence ne soit faite entre un même mot avec ou sans majuscule. Les mots ont ensuite été triés manuellement. Les conjonctions de coordination, les articles définis et indéfinis, les auxiliaires, conjonctions de subordination ont été retirés. Les listes de lemmes sont disponibles en annexe 4.

De manière générale, on remarque la grande présence du pronom personnel défini « je » et du pronom personnel indéfini « on ». Ces indicateurs sont révélateurs de l'implication de celui qui parle dans son discours¹. Selon Amandine Pras, le « je » et le « moi » traduisent un discours personnel et individuel, alors que le pronom personnel indéfini « on » révèle un discours collectif, partagé et consensuel sur les connaissances et les pratiques. Si l'on compare les deux listes de mots, on peut remarquer que les ingénieurs du son adoptent un discours beaucoup plus consensuel que les réalisateurs : 2,37 % de « moi/je » et 1,84 % de « on ». Chez les réalisateurs, le « moi » et le « je » sont plus présents et sont privilégiés au « on » (3,21 % contre 1,69%).

Les lemmes utilisés dans chaque corpus sont très similaires, tant en utilisation qu'en fréquence d'utilisation.

- Ordre d'apparition des thèmes abordés

La liste de mots n'apportant que peu d'éléments d'analyse, il a semblé plus judicieux de s'intéresser à l'ordre d'apparition des thèmes abordés. Au cours de l'entretien, lorsque le sujet de la collaboration entre les deux équipes est amené, plusieurs thèmes apparaissent naturellement et de manière spontanée dans chacun des corpus. Un thème arrive de manière quasi-systématique en première position : celui des microphones, et de leur placement. On peut ainsi en déduire que cette question technique du placement des micros et de la gestion du plateau est un point important dans la collaboration entre les deux équipes. Nous verrons plus tard comment et pourquoi. Un autre point souvent abordé est celui de la post-production. Le montage de la musique filmée est en effet un sujet qui semble poser des problématiques particulières, différentes du montage disque. Enfin, le troisième sujet qui intervient est la question des plannings et des moments de rencontre entre les différents référents des deux équipes, soit tout ce qui revêt un caractère pratique et organisationnel.

L'ordre d'apparition des thèmes abordés met ainsi en évidence les questions techniques,

1 PRAS, A., *Analyses de Transcriptions Verbales*

pratiques, et organisationnelles, questions qui semblent prioritaires pour les professionnels interrogés.

- Thésaurus

Nous nous sommes servis de l'outil thésaurus pour analyser les co-occurrences des termes récurrents. Bien que le terme « microphone » n'apparaisse pas en tête de la liste des mots, sa première place dans l'ordre d'apparition des thèmes abordés dans les entretiens en fait un point d'étude important. Nous avons donc inséré le mot « micro » dans le logiciel Sketch engine, dans nos deux corpus, pour procéder au calcul des mots apparaissant dans le même environnement syntaxique des propos tenus par les réalisateurs et par les ingénieurs du son-directeurs artistiques. Les mots en relation avec notre lemme principal s'affichent avec différentes tailles de police selon le coefficient de relation entre les deux termes. Voici ci-dessous les nuages de mots relatifs au lemme « micro ».



Illustration 1 : Nuage de mots relatif au lemme « micro » dans le corpus « Ingénieurs du son-Directeurs artistiques »



Illustration 2 : Nuage de mots relatif au lemme « micro » dans le corpus « Réalisateurs »

Il est intéressant de voir la différence entre les deux corpus sur cet exemple particulier. Les termes apparaissant très clairement pour les réalisateurs sont « caméra », « problématique », et « problème ». Du côté des ingénieurs du son-directeurs artistiques, on peut remarquer la présence marquée des termes « travail », « parcours », « rôle », « liberté ». Cela traduit le ressenti général des participants interrogés. Ils doivent s'adapter à la présence d'une autre équipe dans un environnement où ils ont l'habitude d'évoluer seuls, avec moins de contraintes.

On a ainsi pu voir que cette méthode d'analyse nous a fourni des repères très larges qui aident à apprécier le discours. Elle nous a permis de mettre en évidence la prépondérance des aspects technique et pratique dans les propos recueillis. La démarche est méthodique et contrôlée, ce qui nous a permis d'obtenir des données descriptives et objectives relativement fiables. Cependant, cette analyse connaît des limites. Elle ne permet pas de donner un sens au discours, car elle le découpe. Il est ainsi essentiel de compléter notre analyse avec la méthode de la théorie ancrée.

III. L'ANALYSE QUALITATIVE, THÉORIE ANCRÉE

III.1) Méthode

Comme nous ne pouvions réduire la langue au simple lexique, ce qui réduisait la richesse de l'étude et son intérêt, nous avons utilisé une deuxième méthode d'analyse des formes langagières des propos récoltés : l'analyse par théorie ancrée, traduction de « grounded theory », concept expliqué par Corbin et Strauss¹. Cette méthode d'analyse de données s'inscrit dans une démarche de théorisation. Cette analyse qualitative progressive des données se déroule en six étapes.²

- la codification, qui permet de dégager, nommer et relever le propos développé (*de quoi est-il question?*) ;
- la catégorisation qui permet de nommer les aspects les plus importants d'un phénomène (*je suis en face de quel phénomène ?*) ;
- la mise en relation (*en quoi et comment est-ce lié ?*) ;
- l'intégration, qui établit une délimitation de l'objet précis qui deviendra l'analyse (*quel est le problème principal?*) ;
- la modélisation, qui reproduit l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant un phénomène (*quelles sont les propriétés du phénomène?*) ;
- la théorisation du phénomène.

Ainsi, le discours renvoie à des concepts, à des objets de connaissances, qui permettent de décrire une réalité : ici, la manière dont collaborent deux équipes dans une production de musique filmée. Nous avons ainsi pu établir différents niveaux de catégorisation dans ce qui est dit par les professionnels du métier. Nous les avons regroupés dans plusieurs tableaux synthétiques comme celui-ci :

Catégorie			
Sous-catégorie A	Concept émergent A	Propos tenus par (initiales du participant)	Nombre de participants
	Concept émergent B	Propos tenus par (initiales du participant)	Nombre de participants

Sous-catégorie B	Concept émergent A	Propos tenus par (initiales du participant)	Nombre de participants

1 CORBIN, J. & STRAUSS, A., *Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, 2008

2 PAILLÉ, P., *L'analyse par théorisation ancrée*, Cahiers de recherche sociologique, 1994, (147-182)

	Concept émergent B	Propos tenus par (initiales du participant)	Nombre de participants

...

Tableau 3 : Tableau représentant l'organisation de l'analyse ; en catégorie, sous-catégories et concepts émergents

III.2) Analyse des résultats

III.2.a) Les différents acteurs principaux d'une production de musique filmée

Les participants ont tous évoqué les différents intervenants dans la production, et leur vision du rôle des uns et des autres.

Nous allons ainsi mettre en évidence les différents acteurs d'une production de musique filmée dont les rôles ont été discutés par les participants à notre étude, et qui sont en lien direct avec la discussion qui nous concerne, la collaboration image-son. L'énumération de ces acteurs est non-exhaustive.

- Le directeur artistique-ingénieur du son

Le tableau suivant présente les différentes caractéristiques du rôle de l'ingénieur du son-directeur artistiques mentionnées par les participants. Il a des missions à réaliser, de plusieurs ordres, et une certaine position dans l'équipe.

Rôle du directeur artistique-ingénieur du son			
Missions	Rendu final	Garant du son à la fin	V.T, C.L, C.M, J-C.P, P.E, D.V 6
		Faire que tout sonne parfaitement « comme un disque » (montage, mixage)	V.T, S.G, F-R.M, C.L, J-C.P, B.R 6
		Réaliser une esthétique de son qui suive l'image	<i>P.E, D.V</i> 2
	Vision par rapport au disque	Rôle différent de celui du disque	<i>P.E, T.M, D.V, F-R.M</i> 4
		Rôle pas tellement différent du disque	<i>B.R, V.T</i> 2
	Pluridisciplinaires	Double casquette technique artistique	<i>T.M, D.V</i> 2
	Relationnel	Présent pour rassurer les artistes	<i>P.E, T.M, D.V, A.M, S.G, I.S, C.M</i> 7

		Interface avec les artistes, la production et les équipes techniques	<i>P.E, T.M, D.V, R.K, I.S, C.M, J-P.L</i>	6
Position dans l'équipe	Position par rapport au réalisateur	Travaille au service du projet du réalisateur	<i>D.V, P.E, J-P.L</i>	3
		Réalisateur de son équivalent au réalisateur d'image	C.L	1
	Position par rapport aux musiciens	Directeur musical, travaille au service des musiciens	<i>A.M, T.M, P.E, D.V, R.K, F-R.M, C.L, C.M</i>	6

Tableau 4 : Le rôle du directeur artistique-ingénieur du son vu par les participants

Le rôle du directeur artistique-ingénieur du son ne semble pas être identique pour tout le monde, et même si l'on trouve des directions communes, certaines sont radicalement différentes. Pour un grand nombre de participants, le directeur artistique a un rôle important au niveau relationnel : il doit être présent pour les artistes, pour les rassurer, mais il doit également faire l'interface entre les différentes équipes (son, image, production et artistes).

« Ils sont là pour les musiciens, pour les conforter dans ce qu'ils ont fait. Leur dire, leur montrer, que même s'il y a eu des petits couacs, ça va être récupéré, ils n'ont pas à s'en faire... Oui, rassurer les artistes, rassurer les chefs » **S.G.**

« Tu fais l'interface entre les artistes, entre la technique et les artistes, et tu fais interface avec la production » *P.E.*

De plus, il est le garant du rendu final au niveau du son.

« Garant artistique auprès du producteur, puis du réalisateur, du bon fonctionnement dans l'ensemble du workflow du projet, de la meilleure réalisation possible sonore et musicale, mais pour beaucoup sonore » *D.V.*

« Le but du MMO [musicien metteur en ondes], c'est qu'il garantisse qu'à la fin, tu aies la meilleure bande son possible avec ce qu'on te donne » *P.E.*

Pour les réalisateurs, c'est lui qui fait en sorte que tout sonne parfaitement, au niveau du montage et mixage.

« Son rôle c'est de livrer une prise de son au plus juste, en mentant un petit peu sur le résultat. En mélangeant deux prises, voire trois prises, pour dire que c'était quasiment parfait alors qu'en fait ça ne l'était pas ! » **S.G.**

Tous les participants ne lui donnent pas la même position dans l'équipe. Il travaille au service du projet du réalisateur pour certains, mais est l'équivalent du réalisateur d'images pour d'autres.

« Pour moi c'est un réalisateur de son comme moi je suis un réalisateur d'images (...) C'est pour ça que j'interviens pas trop en général, c'est parce que j'ai pas trop l'impression qu'il y a de hiérarchie particulière » **C.L.**

« Si tout est au service de l'image, qu'il n'y pas de radio ou de disque à côté, le rôle c'est de travailler au service du projet du réalisateur » **J-P.L.**

Il est également intéressant de souligner que la notion de perfection dans le son, que tout doit sonner « comme un disque » est évoqué en grande majorité par les réalisateurs, et non pas les ingénieurs du son. Ces derniers mettent plus l'accent sur la relation avec l'artiste.

- Le réalisateur

Le tableau ci-dessous présente le rôle du réalisateur vu par les participants. Sujet beaucoup traité par les réalisateurs, il l'est beaucoup moins par les membres de l'équipe son.

Rôle du réalisateur			
Missions	Esthétique de l'image qui est liée avec l'esthétique de l'oeuvre captée	F-R.M, C.M, C.L, D.V	4
	Méthode de filmage en adéquation avec ce qui est filmé	F-R.M, I.S	2
	Filmer le geste	I.S	1
	Raconter une histoire	J-P.L	1
	Filmer une relation entre un chef et un orchestre	S.G, D.V	2
Position dans l'équipe	Responsable de l'ensemble de la production	D.V, T.M, J-P.L	3
	Réalisateur d'images équivalent au réalisateur de son	C.L, V.T, R.K	3
	Peu de discussion avec les artistes	F-R.M, I.S, S.G, C.M, J-C. P.	5

Tableau 5 : Le rôle du directeur artistique-ingénieur du son vu par les participants

On constate que chaque réalisateur semble voir une idée précise sur sa propre visée esthétique, et sur la mission qu'il doit accomplir. Ce but est la plupart du temps différent selon les réalisateurs. L'avis des membres de l'équipe son est moins flagrant sur le sujet. Leur rapport au son à l'image est bien présent, mais la conversation ne s'oriente pas sur l'esthétique de l'image proprement dite.

Un point important est également à mentionner, celui de la relation à l'artiste, qui est bien différente de celle du directeur artistique-ingénieur du son pour la grande majorité des réalisateurs.

Ils regrettent le manque de discussion avec l'artiste. *« On n'a pas tellement de contact avec les artistes, parce que c'est le MMO [musicien metteur en ondes] qui fait l'interface. Les solistes sont assez peu exigeants sur l'image ».* **I.S**

- Le producteur

L'équipe de production est très peu mentionnée dans les entretiens. Néanmoins, elle semble faire le lien entre les deux équipes. Elle n'entretient pas toujours le dialogue pour autant. C'est elle qui met la plupart du temps en relation les équipes. Si ce n'est pas le cas, *« c'est au réalisateur d'appeler le MMO pour parler un peu avec lui, s'il en a envie, mais il y en a qui n'ont pas spécialement cette envie. »* **J-C.P**

Elle semble avoir un rôle important pour certains. *« La production a un rôle central, autant que le réalisateur. (...) Le producteur, il embauche. Il y a un peu un voile qui est mis. Mais c'est lui qui réunit toute son équipe, c'est le patron ! On parle toujours du réalisateur, mais le réalisateur est payé par le producteur. Et parfois, on impose au réalisateur l'ingénieur du son. »* **A.M**

On peut alors se demander si le producteur est le responsable artistique de la production. Selon J-P. Loisel, le fil rouge d'une captation est définie par le réalisateur, en concertation avec le producteur. C'est ce dernier qui lit la note d'intention du réalisateur, note d'intention destinée au CNC et qui présente le projet du réalisateur sur la captation.

III.2.b) Les contraintes

Très vite, des aspects négatifs et des contraintes sont apparus dans le discours de chacun des participants. Ces contraintes prennent une place majeure dans les propos tenus. On peut les classer en plusieurs catégories, et différencier les contraintes liées à la production de celles liées à la collaboration entre les deux équipes.

- Les contraintes liées à la production

Nous avons déjà abordé rapidement le rôle du producteur, vu par nos participants. Mais, bien plus que le rôle du producteur, ce sont les contraintes amenées par la production qui dominent dans le discours des enquêtés. Les contraintes liées à la production sont de deux types.

Contraintes liées à la production			
Contraintes temporelles et budgétaires	Temps accordé qui diminue pour le nombre de prises, les séances de correction et les balances, ainsi que pour la post-production	<i>P.E, T.M, D.V, A.M, R.K,</i> F-R.M	6
	Repérage de moins en moins fréquent	J-P.L, F-R.M, T.M, A.M	4
	Enjeu financier sur la production qui détermine le nombre de prises	<i>T.M, D.V, P.E, A.M,</i> F-R.M, C.M, C.L	7
	Préparations des captations très rapides	I.S, C.L	2
Contraintes techniques	Contraintes liées à la salle	<i>D.V, A.M, C.L</i>	3
	Placement des musiciens	V.T, D.V	2

Tableau 6 : Les contraintes liées à la production

En premier lieu, chacun fait face à des contraintes temporelles et budgétaires. Directeurs artistiques surtout soulignent la diminution du temps alloué, que ce soit durant l'étape de pré-production, durant le tournage, ou durant la phase de post-production.

Le repérage, fondamental pour la préparation du tournage, moment de rencontre entre les équipes, et qui permet de mieux appréhender une salle qui n'est pas forcément connue, ne peut pas toujours être effectué en présence des principaux protagonistes de l'équipe de tournage. Jean-Pierre Loislil le souligne. « *Je fais très peu de repérages. Je fais souvent des repérages seul, avec la photo, mais très peu avec le son finalement, vraiment très très peu.* » Pour lui, « *c'est des questions de disponibilités (...), et puis le repérage, ce n'est pas payé dans le métier !* ».

Du côté de l'équipe son, la baisse de plus en plus marquée du nombre de prises enregistrées influe sur la qualité du son et de la musique. Le temps de balance diminue, ou peut même être inexistant. Denis Vautrin explique devoir faire de plus en plus souvent « *le deuil de la balance* ». Le nombre de prises entières est de moins en moins important. « *Il y a une certaine réalité dans l'enregistrement du concert filmé qui fait qu'on n'a qu'une répétition et un concert, et trois heures de patchs. Et encore quand tu as des patchs, tu es content* ». *T.M.*

Enfin, on peut remarquer des contraintes techniques spécifiques à la production pour laquelle chacun travaille. Difficultés pour l'équipe son à suspendre des micros dans la salle sans gêner l'image, et contraintes dans le placement des musiciens.

- Les contraintes d'une collaboration entre deux équipes

Une captation de musique filmée impose une collaboration entre deux équipes qui ont des méthodes de travail et des objectifs différents, ce qui pose plusieurs problèmes.

Contraintes liées à la collaboration entre les deux équipes			
Les microphones	Obligation de changer ses habitudes de travail et de s'adapter	<i>T.M, R.K, D.V, P.E, A.M</i>	5
	Gêne visuelle du microphone	F-R.M, J-P.L, C.L, S.G, V.T, C.M, J-C.P, I.S, D.V, B.R	10
Montage	Problèmes techniques dans les échanges d'EDL ¹	<i>P.E., T.M, R.K, A.M, B.R, C.M, J-C.P, C.L, F-R.M, S.G</i>	10
	Priorité au montage image ou au montage son ?	I.S, J-P.L, F-R.M, C.L, J-C.P, P.E, T.M, D.V, B.R	9
	Montage contraint par la vidéo	<i>D.V, P.E, A.M, T.M, R.K</i>	5
	Perte de l'artistique, montage qui permet d'assurer techniquement les moments-clefs	<i>D.V, R.K, P.E, T.M</i>	4
Mixage	S'adapte par rapport à la vidéo	<i>D.V, A.M</i>	2
Préoccupations différentes	Complication du fait de plusieurs moyens de diffusions pour le même projet	<i>R.K, A.M, T.M, I.S, F-R.M</i>	5
	Ingénieurs du son réticents à coopérer	S.G, F-R.M	2
Contraintes organisationnelles	Complicé de trouver du temps pour des réunions de pré-production	<i>T.M, R.K</i>	2
	Complicé de trouver du temps pour du repérage	<i>T.M, A.M, J-P.L</i>	3

Tableau 7 : Les contraintes liées à la collaboration entre les deux équipes

Le problème principal, qui est un thème récurrent chez tous les professionnels, est celui du placement des microphones, « *un débat constant* » selon Jean-Pierre Loasil. Comme on a pu le voir avec l'analyse formelle, de façon unanime, les microphones gênent l'image, et les réalisateurs sont nombreux à parler de « *forêt de micros* ». Pour Corentin Leconte et Sébastien Glas « *les micros vont toujours [leur] poser problème* ». Pour les réalisateurs d'EPK, les micros sont moins gênants lorsque leur nombre n'est pas trop important, car ils aiment « *filmer le travail* ». (V.T)

1 EDL (Edit Decision List) : l'EDL est un fichier de texte qui liste tous les points de montage d'un fichier. Elle indique le timecode du point d'entrée et du point de sortie de chaque prise ou de chaque plan. Ainsi, on peut « conformer » un montage, c'est-à-dire le reconstruire, à partir des rushes originaux.

C'est ainsi que se pose la question de l'adaptabilité. En effet, une équipe image ne travaille jamais sans une équipe son. En revanche, il arrive plus souvent à une équipe son de travailler seule, pour des captations audio uniquement. Ainsi, lors d'une production de musique filmée, l'équipe son doit s'adapter, et doit adopter de nouvelles habitudes qui prennent en compte l'aspect visuel. Il s'avère impératif de changer de microphonie, en privilégiant par exemple les petites capsules de microphones. Les placements doivent également être modifiés pendant le tournage selon l'axe des caméras et les angles importants pour le réalisateur. Des choix différents sont ainsi à adopter par l'ingénieur du son-directeur artistique, choix différents d'une production sans vidéo. Si cela ne pose pas de problème pour certains « *Je fais des concessions fortes mais je le regrette rarement, c'est-à-dire qu'au final j'estime la plus value de faire disparaître le micro bien plus importante dans le projet que la petite perte liée à la précision de l'appoint* ». (D.V), des réalisateurs rapportent que ce n'est pas le cas pour tous les ingénieurs du son.

Un autre point important est celui de la post-production. Au cours du montage, tout le monde mentionne la complexité des échanges d'EDL. « *Il y a tout le temps des problèmes* ». (S.G) Ces problèmes techniques sont néanmoins résolus d'une manière ou d'une autre, mais cela fait perdre du temps en post-production.

La question des choix de montage est plus floue. En fonction des projets, la priorité ne semble pas être la même. « *En gros tu as deux cas de figure : soit il y a d'abord un montage image et tu passes après, ou tu fais le montage son, et le montage image se base se le montage son.* » (P.E). Pourtant, certains réalisateurs semblent avoir un avis tranché à ce sujet : « *C'est toujours le montage son avant. Mais c'est une erreur !* (I.S)

III.2.c) Les discussions mises en place

Lorsqu'on demande aux participants s'ils échangent avec l'autre équipe sur le projet de captation, tous répondent dans un premier temps positivement. En effet, les participants expliquent que pour parer toutes les contraintes présentées précédemment, des discussions sont mises en place pour travailler de la meilleure façon possible. On a ainsi l'impression que les contraintes techniques et pratiques évoquées lors des entretiens sont en grande partie solutionnées par la discussion.

Il est d'abord important de rappeler que l'échange avec l'autre équipe n'est pas le même à chaque fois. Si l'ingénieur du son et le réalisateur se connaissent, la relation est plus facile. Cependant, il est fréquent que l'équipe son soit imposée à un réalisateur par le producteur.

« La discussion dépend des intervenants. Si j'ai une captation avec untel, je vais lui envoyer un mail avant. Avec untel, on travaille beaucoup ensemble, on se connaît, donc on n'a pas vraiment besoin de dire les choses. » S.G

« Avec tous les réalisateurs que je connais, je n'ai pas de discussion avant. On est tous bien débordés, donc je sais que ça va se faire pendant, et pour certains je sais que ça ne va pas aller. Je

suis au clair avec ce qu'il veut et ce qu'il ne veut pas. » **A.M**

« Tu n'as pas toujours la maîtrise des gens avec qui tu travailles. Idéalement il faudrait. (...) Comme ils sont tous de chapelle différente, c'est super compliqué. Ça m'est arrivé de refuser des projets parce que je savais que je ne pourrai pas travailler correctement. » **J-P.L**

Cette relation pré-existante ou non influe donc sur la communication. Mais il est aussi important de noter que cette communication n'est pas la même selon l'ampleur du projet, et la durée de celui-ci. Nous allons maintenant présenter les cas les plus généraux de communication entre les intervenants.

- Discussion technique

Dans un premier temps, la communication semble s'établir au niveau technique. Placement de microphones et envoi du timecode au moment du tournage, et, au moment de la post-production, échanges sur des points techniques avec les envois d'EDL et d'AAF... Ces points sont évoqués très rapidement dans les entretiens lorsque la question sur la collaboration entre les deux équipes est posée. Cette réponse est présentée par la grande majorité des participants comme un exemple indéniable de collaboration et d'échange. Ainsi, l'aspect technique du projet semble être au coeur de la discussion.

Discussion technique			
Placement des microphones	Discussion pendant le tournage et/ou pendant le repérage	F-R.M, J-P.L, C.L, S.G, V.T, C.M, J-C.P, I.S, T.M, R.K, D.V, P.E, A.M, B.R	14
Montage	Collaboration et discussion techniques	F-R.M, S.G, I.S, J-C.P, C.M, J-P.L, C.L, V.T, B.R, A.M, R.K, T.M, P.E, D.V,	14

« Il y a une phase très technique qui est pendant les répétitions, où souvent on discute parce qu'il y a des problèmes très pragmatiques. (...) C'est des discussions hyper techniques à ce niveau-là. Souvent, dans les cordes, on déplace un peu tout, on décide de mettre les micros à l'intérieur ou à l'extérieur en fonction de où la caméra filme le premier violon ». **C.L**

« Il y a au moins deux fois où l'on se voit, le repérage, et la réunion de prod. Et là on se parle. Lui il va dire : 'je mets une rampe ou pas de rampe, je mets des suspendus ou pas'. » **J-C.P**

« Si je veux un axe caméra et que j'ai un micro dedans, je veux pas voir le micro. Je suis vraiment un peu le chat noir de l'ingénieur du son. Parfois je leur fais changer de micros, ils les repositionnent. (...) De toute façon c'est des compromis et il faut trouver le terrain d'entente jusqu'à cinq minutes avant que ça commence. » **S.G**

- Discussion pratique

Dans un second temps, les participants mentionnent la discussion pratique qui est mise en place. Questions d'emploi du temps, d'organisation, questions pratiques sur les dates de rendu... Ils peuvent également évoquer la question pratique de l'emplacement des musiciens sur scène selon la difficulté à bouger ou non les micros suspendus.

Tout ceci est vu avec la production pendant l'étape du repérage, ou de la réunion de pré-production, assez courante en opéra.

Discussion pratique			
Organisation	Planning	<i>R.K, P.E, D.V, V.T, F-R.M, J-C.P</i>	6
Implantation	Discussion avec le chef, l'artiste, et le réalisateur	<i>I.S, F-R.M, C.L, V.T, D.V, P.E</i>	6

« Ça dépend des projets, on se croise sur le tournage. Souvent, en opéra, on a toujours une réunion de pré-production avant. (...) Des fois on arrive avec la liste de questions et on passe en revue tous les problèmes. Pour parler du son, on dit 'bon, les problèmes de son'. Son = problème. » P.E

« C'est bien de se voir une fois avec les équipes. Parce que parfois rien que pour les plannings c'est un casse-tête ! 'Vous arrivez à quelle heure, il vous faut combien de temps ?' (...) Il y a toutes ces petites choses à caler avant et c'est bien de se caler à une table et d'en parler. » J-C.P

La discussion a donc bien lieu, en amont dans les meilleurs cas. Cependant, au fil des entretiens, on se rend compte que l'échange n'est pas aussi évident que ça.

Exemple d'un échange avec un participant ingénieur du son-directeur artistique :

On essaye de mettre en place des réunions,(...) c'est des contacts qui sont assez indispensables. (...) On parle d'un certain nombre de choses, de l'ordre de l'organisation. Et puis on parle aussi après un petit peu plus de la production, de la musique, éventuellement de la difficulté à enregistrer. »

Quand une seconde question est posée pour creuser le sujet, la réponse du participant évolue : *« Après il se peut qu'on n'ait pas la possibilité d'aller à la réunion. Parce que c'est des réunions qui sont organisées un petit peu au dernier moment, les réunions de prod, où il faut qu'il y ait tout le monde ».*

Une question plus précise est alors posée pour savoir si la réunion a lieu quelques jours ou quelques semaines en amont, et la réponse est assez directe : *« Non, malheureusement, la plupart du temps, on essaye tout de suite en arrivant, le matin de la répétition, d'établir le contact. ».*

Il en est de même avec un autre participant, réalisateur cette fois. En début d'interview, il explique que *« Généralement, il y a une réunion de prod, ou deux. Puis tu as un repérage. »* Et en fin

d'entretien : « *Le contact avec le son, il n'est pas toujours là parce qu'il n'y a pas toujours la réunion organisée par la prod. Pourtant, c'est bien de se voir une fois, toutes les équipes* ».

De plus, certains réalisateurs expriment des regrets :

« *Le seul moment où il y a un vrai échange avant, c'est sur de l'opéra, parce que ce sont des questions de masquage de micros. (...) Mais pour une captation de concert, il n'y en a pas.* ». **F-R.M**

« *Dans la captation on donne un montage son fait par la musique, je donne mes images et puis après on se rencontre jamais, et c'est bien dommage* ». **F-R.M**

Alors qu'elle avait l'air dans un premier temps évidente et facile, la discussion ne l'est pas tant que ça. Elle peut avoir lieu pendant le repérage, s'il a lieu, ou pendant le tournage. Tout ceci dépend de l'importance de la captation, et surtout de la production.

- Discussion esthétique

La discussion esthétique entre les deux protagonistes de la production, le réalisateur image et l'ingénieur du son-directeur artistique, semble légitime. Certains en parlent lorsque la question est posée, mais il est important de noter que le sujet apparaît peu de manière spontanée dans les entretiens.

Mixage en post-production	Corrections de mixage	J-P.L, S.G, I.S, A.M	4
	Présence du réalisateur au mixage pour cas exceptionnel	C.L, J-P.L	2
Esthétique sonore	Discussion qui a toujours lieu en amont avec les réalisateurs qu'on ne connaît pas	<i>A.M, T.M</i>	2
	Intention exprimée la plupart du temps par le réalisateur	<i>D.V</i>	1
	Discussion qui a toujours lieu	<i>P.E, B.R</i>	2
Montage	Choix des prises vues avec l'autre équipe	<i>R.K, T.M, B.R, I.S, J-C.P</i>	5

« *Si le réalisateur estime que je n'ai pas été assez précise dans le suivi de la voix, il va m'appeler, et me dire à tel et tel timecode, je trouve que je n'ai pas le son en adéquation avec mon image et je souhaite la garder, parce que je pense que c'est ça qu'il faut comme image. Et du coup on va la retravailler* ». *A.M*

« *[La discussion esthétique] arrive plein plein de fois !* » *P.E*

« Les intentions esthétiques sont déjà là. Elles s'expriment, avec des mots plus ou moins clairs, mais on comprend. » D.V

« Avec les réalisateurs qu'on connaît on s'est harmonisés sur l'esthétique sonore, et avec ceux avec qui tu n'as pas bossé, si, il y a des explications à avoir. Elles ont toujours lieu. » A.M

Pourtant, d'un autre côté, le manque de communication est évoqué de manière très directe par les réalisateurs :

« Une fois qu'on a vu nos histoires de micros avec l'[ingénieur du son-directeur artistique], chacun fait son boulot » J-C.P

« Non, chacun est sur sa tâche. Je parle éventuellement de musique, et encore pas toujours, au directeur du son. Mais je vais pas en parler à l'image. Réellement j'en ai jamais parlé avec un réalisateur. » R.K

« Je ne discute pas de ça. Je pars du principe que mon monde c'est l'image et que le leur c'est la musique c'est la musique et le son, et donc la couleur... c'est à eux d'en décider. C'est leurs compétences, ça ne me regarde pas. » S.G

« Pour l'esthétique du son, à part les réalisateurs dont je t'ai parlé, les autres s'en fichent du son. Ils sont complètement focalisés sur le visuel (...) Il y a énormément de réalisateurs qui montent sur de la mono, qui te renvoient des fichiers qui sont en mono. Ils savent même pas. » A.M

La discussion esthétique ne serait donc pas vraiment présente. Pour la grande majorité des participants, cela ne semble pas gênant. Mais ce n'est pas le cas pour tout le monde ;

« On travaille assez peu malheureusement avec les gens qui font la prise de son. Trop peu pour moi, trop peu en général. » I.S

« Je vais être sincère, il n'y a aucun dialogue. C'est carrément séparé image et son, et c'est bien dommage. » F-R.M

« Si tu ne la provoques pas, il n'y en a pas ! Moi la première fois que je travaille avec un ingénieur du son il est toujours surpris que je l'appelle » J-P.L

« Pour moi, la communication, c'est la clef. Si tu ne communique pas, tu n'as pas les gens avec toi, et si tu n'as pas les gens avec toi, tu ne peux pas obtenir ce que tu veux au final, artistiquement. » T.M

« Quels types de micros il va prendre, quelle esthétique il va donner, c'est des questions dont je n'ai

jamais parlé avec l'ingénieur du son avant le concert, jamais ! Mais bon, c'est aussi le travail du son. Je pense que c'est un peu mentir quand on dit qu'on fait une captation, réalisation François-René Martin. Oui, j'ai fait la réalisation image. Mais j'ai pas fait la réalisation son. » F-R.M

Une question se pose alors. Comment des collègues, qui travaillent ensemble, peuvent avoir des discours différents sur la pratique de leur métier, et sur ce point sensible : la discussion esthétique ?

Des divergences apparaissent également sur les réponses aux questions posées relatives à l'expérience des participants. Une des questions portaient sur la narration du projet le plus marquant pour eux, marquant au niveau de la collaboration entre les deux équipes. Un premier point important à noter est que sur les 14 participants interrogés, 8 évoquent un mauvais souvenir, 3 racontent une production compliquée, et 3 seulement une production avec un bon souvenir de collaboration entre les deux équipes.

En outre, par le biais de cette question, nous avons recueilli des propos d'ingénieurs du son et de réalisateurs qui évoquaient la même production, mais avec des ressentis totalement différents. Un bon souvenir de collaboration image-son pour un directeur artistique – ingénieur du son s'est retrouvé confronté à un très mauvais pour le réalisateur, l'un comme l'autre semblant ignorer le ressenti de son collègue.

Il a semblé alors important d'enquêter en parallèle sur le terrain, pour étudier et observer directement le monde de la captation de musique filmée, de façon à mettre en relation les prémisses de résultats obtenus pendant les premiers entretiens oraux avec les observations personnelles qui allaient être faites sur le terrain.

IV. OBSERVATIONS SUR LE TERRAIN

IV.1) Présentation des productions

Ainsi, en parallèle des interviews, l'étude sur le terrain a permis de conforter certains points, mais également de prendre du recul sur certains propos tenus par des participants. Les productions de musique filmée auxquelles j'ai pu assister ou participer sont variées et révélatrices des différents types de production dans lesquelles les participants évoluent.

Du côté de l'équipe son, j'ai pu assister à :

- trois tournages DVD live à l'Opéra Bastille et à la Philharmonie de Paris, dans le cadre d'une Intégrale des Symphonies de Tchaïkovski ;
- une production à double diffusion, radio et internet, pour les 50 ans de l'Orchestre de Paris ;

- une production direct internet au Grand Palais, pour la captation du spectacle de *Sotto voce* ;
- deux tournages d'une émission musicale pour France 2, la *Zygel académie* ;
- un tournage d'un DVD à la Chapelle Royale de Versailles ;
- un tournage d'un opéra à l'Opéra de Versailles ;
- un tournage d'un opéra à l'Opéra Comique.

Du côté de l'équipe image :

- un tournage d'une émission musicale, *Clef d'orchestre*, de Jean-François Zygel ;
- une production direct internet à l'Auditorium de Radio France, pour les 80 ans de l'Orchestre Philharmonique de la Radio.

IV.2) Dialogue

IV.2.a) Pendant le tournage

Pendant le tournage, il est important de noter que le dialogue est bien systématique. Mais, comme explicité dans l'analyse des entretiens, il ne relève que de l'ordre technique. Il traite en priorité du placement des microphones par rapport à l'axe des caméras, de leur hauteur, ou de la taille des microphones. L'arrivée des cadres sur le plateau est un moment-clé de la captation, car ce n'est qu'à ce moment là que l'équipe son entre en contact avec l'équipe image pour faire des compromis sur les placements. Cette arrivée implique toujours des changements de placement des micros d'appoint dans l'orchestre.

Ceci soulève une problématique de la captation qui a pu être constatée pendant l'étape d'observation sur le terrain. En effet, quelque soit le type de captations, il arrive que l'équipe son soit présente sur le lieu de la représentation ou du concert un jour avant l'équipe image, pour effectuer l'étape très importante d'une balance ou d'une première prise. Pour des raisons budgétaires, l'équipe vidéo arrive le deuxième jour, avec ses caméras, et donc avec ses contraintes d'axes et d'angles de prises de vues, contraintes qui ont un impact sur les placements des microphones. Pourtant, le son est déjà fait, et une prise est enregistrée. Les changements imposés par l'équipe image peuvent donc être mal reçus par certains ingénieurs du son qui refusent de faire des concessions.

Du côté de l'équipe image, sur l'un des tournages observés, la relation entre équipe image et son n'a pas toujours été simple. Le problème des microphones trop hauts étaient bien présents, et il a parfois été très compliqué d'obtenir des concessions de la part de l'ingénieur du son. Certains plans prévus au découpage avec le conseiller musical ont donc dû être modifiés à cause de cela. Néanmoins, le système d'intercommunication entre les régies image et son a permis au réalisateur de montrer à l'équipe son la gêne visuelle que provoquait les microphones sur les plans en question. L'ingénieur du son a donc été sensibilisé à ce problème.

La production, pendant le tournage, n'est pas toujours présente. Lorsqu'elle l'est, elle est souvent en régie vidéo. Le mixage étant peu écouté, les retours sur le son sont assez succincts, et n'ont lieu qu'en cas de problème technique. On a ainsi du mal à évaluer son rôle au moment du tournage au sein du projet de captation lorsque l'on se place du côté du son.

IV.2.b) Avant le tournage

Une discussion pratique a lieu, mais surtout avec la production, pour discuter de l'aspect organisationnel. Le repérage est quant à lui utile d'un point de vue technique, pour imaginer les emplacements des caméras, proposer des positionnements des boîtiers de scène, des passages de câbles, et surtout du placement du couple principal de microphones suspendus. Lors d'une captation d'opéra, où la problématique des microphones HF (microphones sans fil cachés sur les chanteurs) se pose, le repérage est essentiel car permet de discuter avec l'équipe maquillage-habillage-coiffure des choix de couleurs de micros, de ceintures, ou de placements possibles dans les costumes. Mais, comme l'ont raconté certains participants, il ne semble pas avoir toujours lieu. Lorsque ce repérage n'est pas possible, le travail est beaucoup moins facile, car ce n'est que par le biais d'un plan large fourni par l'Opéra, pas toujours de bonne qualité, que l'opérateur HF doit imaginer couleur et placement des microphones dans les costumes qu'il n'aura vus qu'à travers son écran.

IV.3) Les différences constatées

On relève plusieurs différences entre le discours ressortant des entretiens et les observations de terrain.

IV.3.a) Différences dans la relation avec l'autre équipe

Sur plusieurs productions, il est apparu que, le matin de la captation, le réalisateur ne connaissait pas la personne en charge du son avec laquelle il allait travailler le jour même. On peut donc être sûr qu'aucun dialogue n'avait eu lieu avant la production avec l'équipe son. On peut comprendre que le type production ne l'exigeait pas forcément, car nous étions dans le cas d'une production de flux dans un lieu connu. Le projet semblait peu complexe. Cependant, ceci se révèle différent de ce qu'a évoqué la grande majorité des participants au sujet du dialogue qui aurait toujours lieu en amont avec l'autre équipe.

IV.3.b) Différences au niveau de l'esthétique

Sur une production du côté de l'équipe son, une problématique importante a été soulevée au moment du mixage en direct. L'équipe faisait le son pour l'image dans le cadre d'un direct diffusé sur Culturebox. Pendant la représentation, sur une des œuvres, les plans du réalisateurs se sont

révélés être en grande majorité des gros plans. Le choix de réalisation était très marqué, et l'esthétique insistait sur des coupes franches et nombreuses. Les gros plans montraient des éléments précis de l'orchestre, et notamment les huit chanteurs qui chantaient assis devant l'orchestre. Ceci s'est révélé être en décorrélation marquée avec le mixage de l'ingénieur du son-directeur artistique, qui privilégiait jusque là l'esthétique de l'oeuvre : les huit chanteurs n'étaient pas solistes, et l'ingénieur du son – directeur artistique ne les mettait pas en avant dans le mixage, et les faisait apparaître dans celui-ci comme parties intégrantes de l'orchestre.

Un des plans très proche sur l'un des chanteurs a gêné brutalement l'ingénieur du son-directeur artistique, car la proximité visuelle avec le chanteur était très prononcée, ce qui n'était pas du tout le cas au niveau de la proximité sonore.

Une question se pose alors : pourquoi n'avaient-ils pas discuté de leur approche esthétique en amont de la production ?

V. ETABLISSEMENT DU FORMULAIRE EN LIGNE

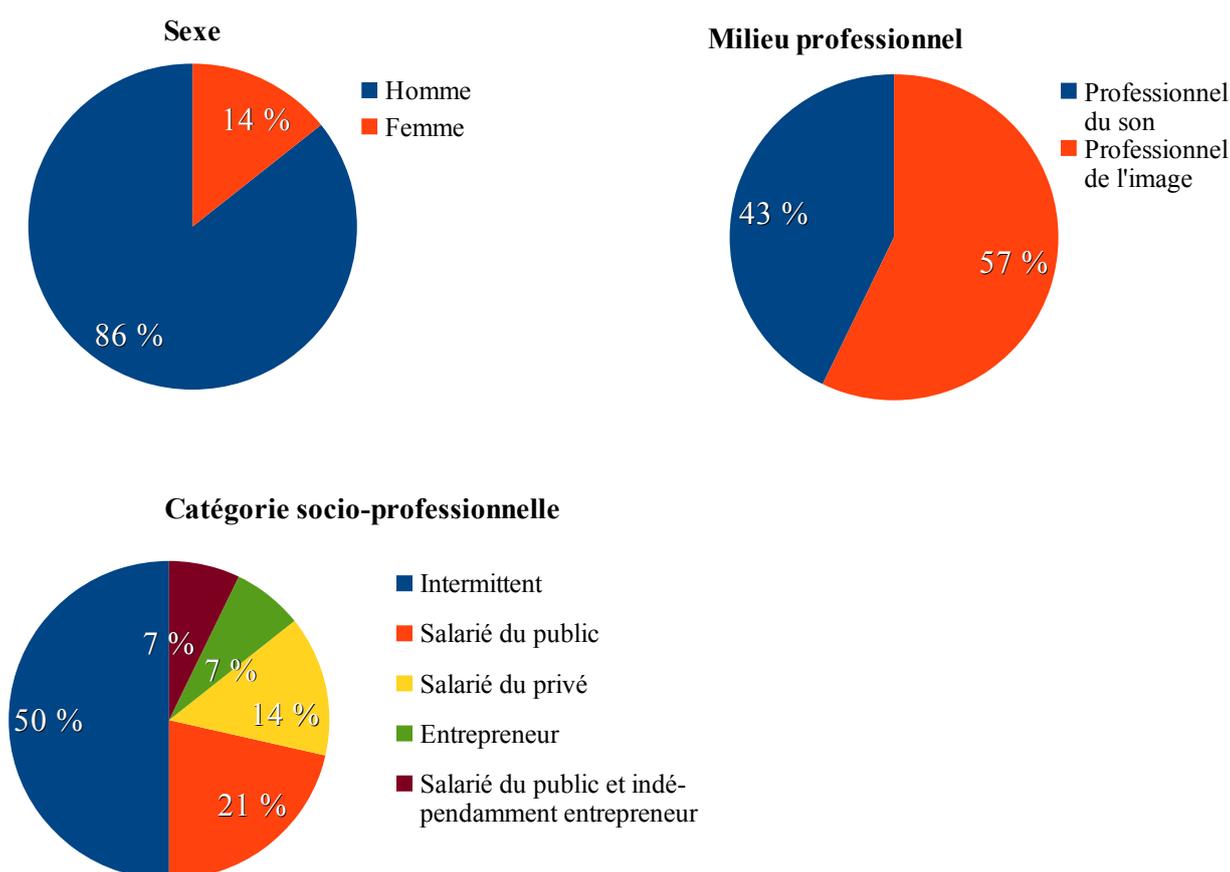
De manière générale, on a ainsi pu constater que le manque de dialogue, qui ne semblait jusqu'ici qu'une exception, est en réalité un phénomène plus fréquent. Ces différences entre discours oral et pratiques sur le terrain semblent traduire un certain « politiquement correct » dans le milieu, ou du moins une « idéalisation » des pratiques des professionnels. Ils semblent parfois plus optimistes sur l'existence et la richesse du dialogue lors des entretiens que lors des productions auxquelles j'ai pu assister. En effet, une partie de ce qui est énoncé dans les entretiens ne se retrouvent pas sur le terrain. De plus, l'analyse des entretiens oraux, bien que permettant de présenter des éléments de réponse importants, ne permet pas toujours l'obtention de résultats précis et synthétiques. C'est pourquoi il est apparu nécessaire de mettre en place une dernière étape dans notre étude, afin d'essayer de comprendre les différences relevées, et de préciser le propos de l'enquête.

Un questionnaire en ligne a donc été élaboré (cf annexe 5). Il s'appuie sur les thèmes abordés lors des entretiens, et sur la typologie de la musique classique filmée de notre première partie. Ce formulaire, anonyme, a été envoyé aux quatorze participants à l'expérience des entretiens. L'anonymat a été choisi pour encourager la parole du participant, parole qui semblait parfois retenue et contrôlée pendant les entrevues. La rédaction de l'introduction du formulaire a été effectuée en privilégiant les tournures générales, pour que le participant ait l'impression de répondre à une enquête large public, le but étant de réunir les réponses les plus sincères possibles.

V.1) Profil des participants

Le questionnaire commence par cibler le profil des quatorze participants (années d'expérience, sexe, catégorie socio-professionnelle), et il leur est demandé plus précisément leurs domaines d'activités : pour quels types de production de musique filmée travaillent-ils le plus ? Travaillent-ils autant dans la captation d'opéra, d'orchestre, de musique de chambre, ou ont-ils une casquette plus en particulier ?

Voici trois diagrammes représentant certains aspects du profil des participants. (Sexe, catégorie socio-professionnelle, professionnel de l'image ou du son, et années d'expériences).



Les participants ont des profils variés, même si la majorité des interrogés sont intermittents du spectacle. Les productions sur lesquelles ils travaillent le plus sont les captations broadcast et les diffusions sur internet. Puis viennent les tournages de DVD, et en dernière position les direct dans les cinémas et les émissions musicales. Les participants ont ensuite indiqué les domaines d'action dans lesquels ils travaillaient le plus fréquemment. Pour la grande majorité d'entre eux, les captations de concerts symphoniques sont les plus courantes. Viennent ensuite les opéras, puis la musique de chambre.

Les deux histogrammes ci-dessous représentent les années d'expérience des participants, ainsi que leur éventuelle pratique de la musique. On remarque que tous les ingénieurs du son ont ou ont eu une pratique musicale. Ce n'est pas le cas des réalisateurs, dont 50 % seulement lisent la musique. Cette information nous a semblé importante à récolter et à chiffrer en vue des questions qui suivent, notamment pour voir si cette connaissance ou non de la musique a une influence sur les réponses du réalisateur.

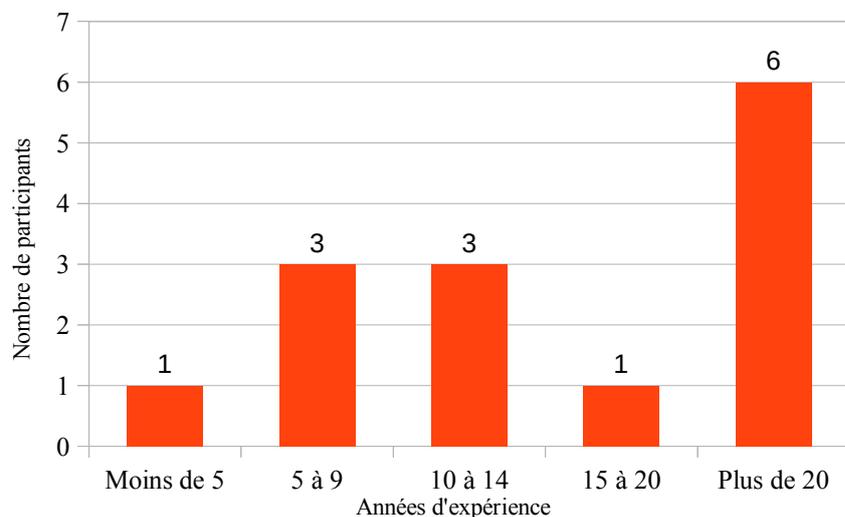


Diagramme 4 : Représentation du nombre de participants en fonction de leurs années d'expérience

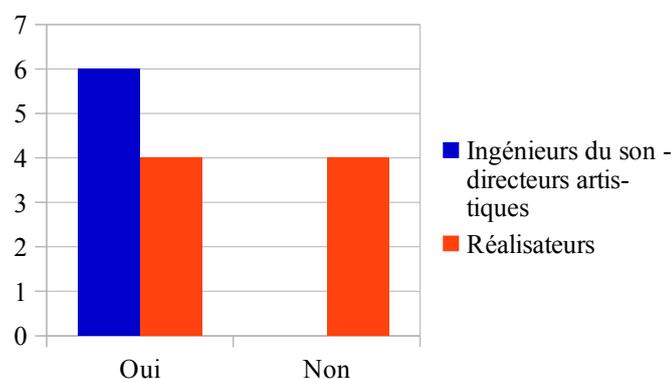


Diagramme 5 : Représentation du nombre de participants en fonction de leur pratique ou non instrumentale

Ensuite, les questions abordent et récapitulent les thèmes traités pendant les entretiens. Elles ont été triées selon différentes rubriques, qui représentent les différentes étapes de la production, dans l'ordre chronologique (phase de pré-production, tournage, et phase de post-production).

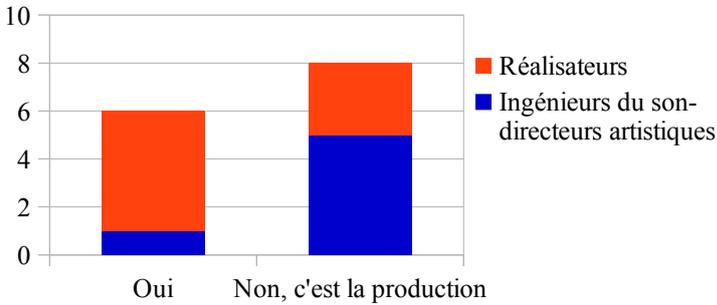
V.2) La phase de pré-production

L'étape de pré-production est, comme nous l'avons vu, une étape importante dans le dialogue entre les protagonistes du projet de captation. Néanmoins, durant l'analyse des entretiens, la question de la discussion était floue, et des différences étaient visibles entre discours du participant et observations sur le terrain. Les questions qui vont suivre permettent de préciser les réponses des enquêtés, et d'évaluer de manière chiffrée les habitudes de chacun.

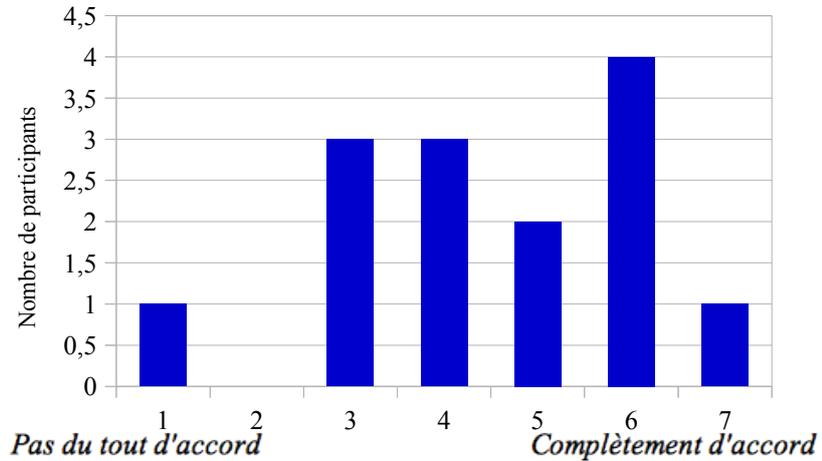
Tout d'abord, il a semblé important de demander qui était à l'initiative du dialogue entre les différentes équipes. 5 réalisateurs sur 8 estiment être à l'origine du dialogue. Cependant, la grande majorité des ingénieurs du son – directeurs artistiques, qui estiment eux-mêmes ne pas créer ce dialogue, soutiennent que c'est la production qui met en contact les deux équipes, et non le

réalisateur. Pour autant, la production ne semble pas particulièrement animer le dialogue entre les deux équipes. Les réponses sont assez partagées.

Réponse à la question: Etes-vous à l'origine du dialogue entre les deux équipes?

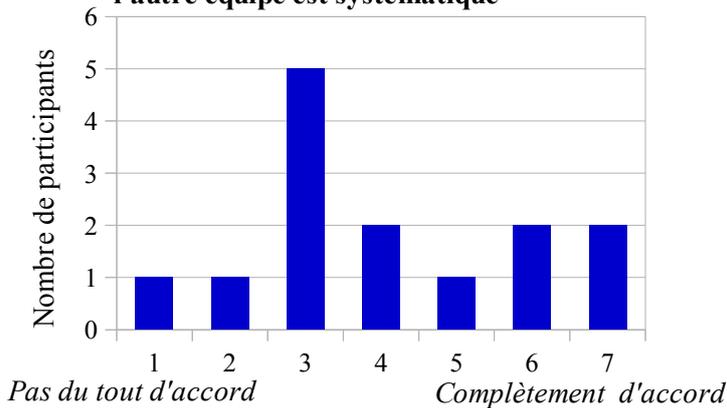


Réaction à l'affirmation: le dialogue est animé par la production

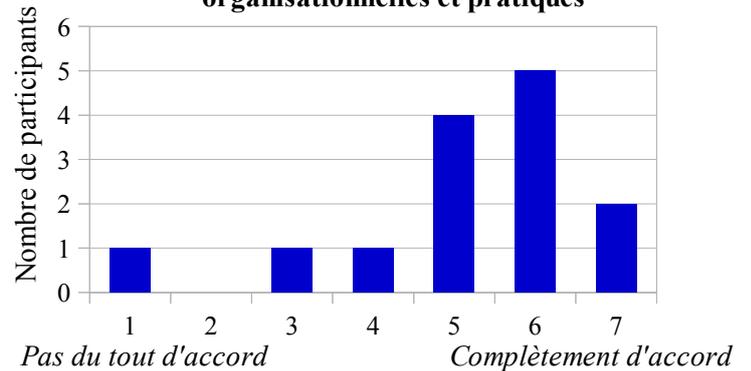


Les questions suivantes ont été posées suivant l'échelle de Likert, et demandent aux participants d'exprimer leur degré d'accord ou de désaccord face à une affirmation posée. Elles ont pour but de préciser le point majeur traité lors des entretiens, qui est celui du contenu du dialogue entre les deux équipes.

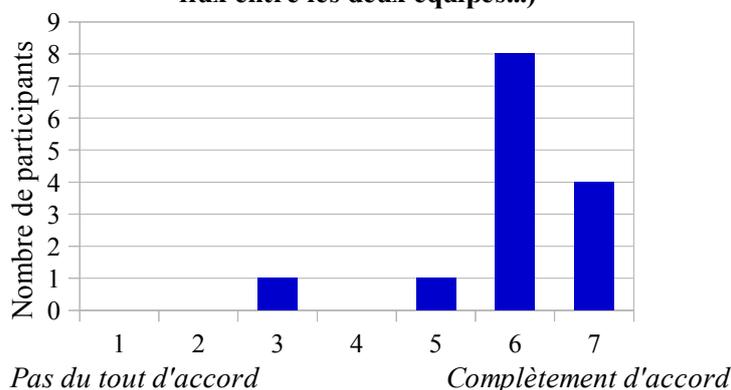
Réaction à l'affirmation: Le dialogue avec l'autre équipe est systématique



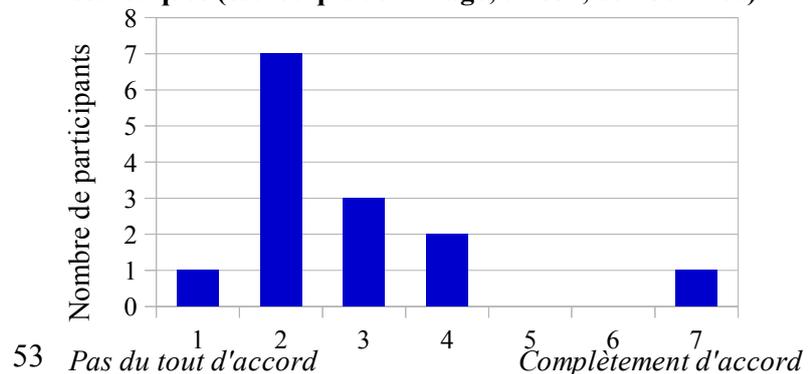
Réaction à l'affirmation: Le dialogue traite de questions organisationnelles et pratiques



Réaction à l'affirmation: Le dialogue traite de questions techniques (placement des micros, gestion des flux entre les deux équipes...)

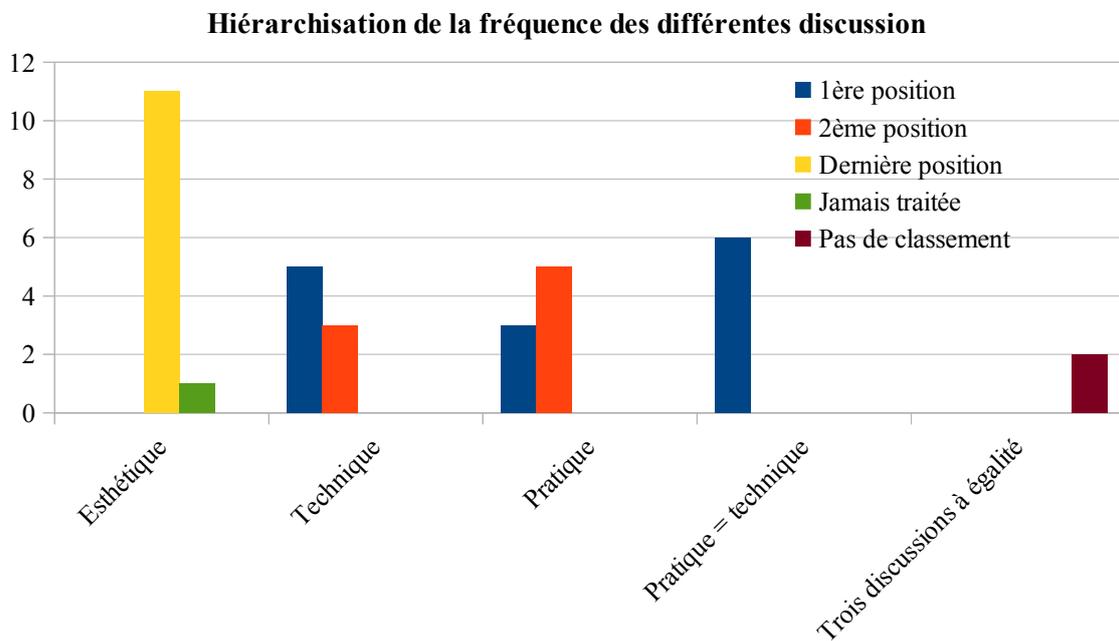


Réaction à l'affirmation: Le dialogue traite de questions esthétiques (esthétique de l'image, du son, de l'oeuvre..)



Il est intéressant de constater que les réponses sont visuellement très claires lorsqu'on évoque les différentes thématiques du dialogue. Les participants sont quasiment unanimes : le dialogue traite de questions techniques, pratiques, et organisationnelles. En revanche, la discussion esthétique semble très peu traitée. 7 personnes ne sont « pas d'accord », une personne n'est « pas du tout d'accord », trois personnes ne sont « plutôt pas d'accord ». Seules deux personnes sont neutres et une personne est « complètement d'accord ». La réaction à l'affirmation « Le dialogue avec l'autre équipe est systématique » est plus partagée, même si l'on constate une majorité de réaction en faveur de « plutôt pas d'accord ». De manière générale, ces réponses ne sont pas vraiment en corrélation avec ce qui émanait des entretiens, lorsque la majorité des interrogés évoquait un dialogue systématique, sur chaque production, avec l'autre équipe.

L'histogramme suivant représente la hiérarchisation de la fréquence des différentes discussions. La discussion qui revient unanimement en dernière position est la discussion esthétique. Les questions technique et organisationnelle sont celles qui reviennent le plus.

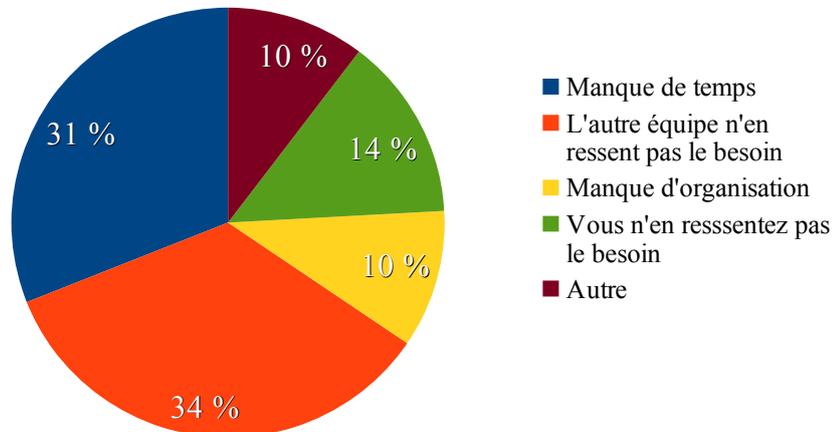


Il apparaît maintenant comme évident que, des trois sujets d'échange entre les deux équipes, c'est la question esthétique qui est la moins traitée. Mais quelles en sont les raisons, du point de vue des professionnels interrogés ?

Plusieurs propositions étaient faites aux participants pour trouver des causes à ce manque de discussion : manque de temps, d'organisation, ou manque d'intérêt de la part d'une équipe ou de l'autre. Dix personnes interrogées sur les quatorze estiment que le manque de discussion esthétique est dû au fait que « l'autre équipe n'en ressent pas le besoin ». Ce résultat est cocasse : nombreux sont ceux qui estiment que leurs collègues ne veulent pas échanger à ce sujet. Cette réponse est

néanmoins à relativiser, car quelques participants n'en ressentent effectivement pas le besoin. De plus, lorsqu'on demande aux participants laquelle de ces réponses semble prioritaire, ce sont les problèmes de manque de temps et d'organisation qui sont cités. Trois personnes ont avancé d'autres raisons, qui seraient selon eux le manque d'ambition, les divergences dans les finalités d'utilisation, et le manque de connaissance dans le domaine de l'autre équipe.

Raisons du manque de discussion esthétique

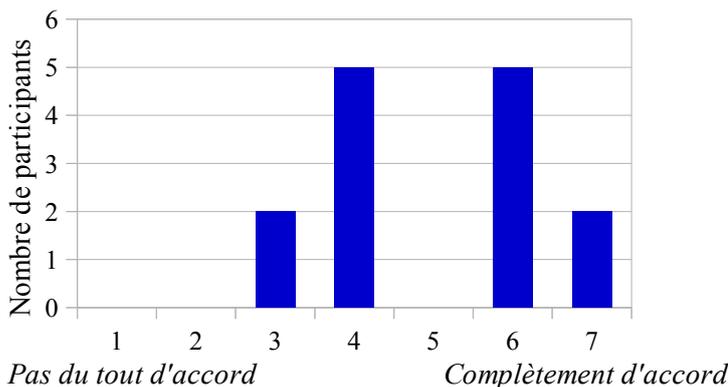


V.3) Le tournage

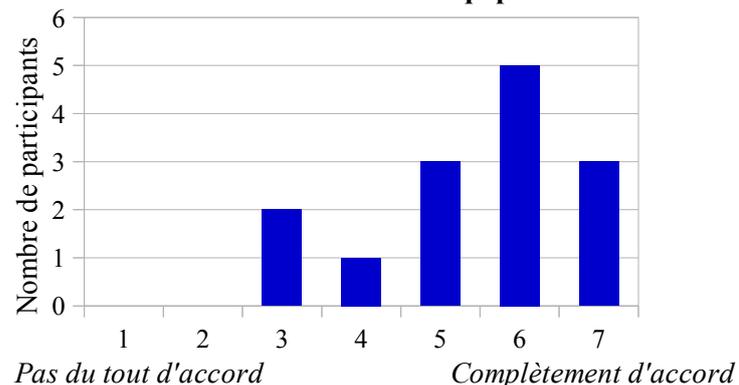
Pendant la phase de tournage, les réponses sont en corrélation avec ce qui a été dit lors des entretiens. Les deux équipes sont en effet amenées à discuter ensemble. Néanmoins, l'affirmation est à relativiser sur l'échange fréquent avec l'autre équipe ; 7 personnes n'ont pas d'avis ou ne sont plutôt pas d'accord, et 7 personnes sont d'accord ou complètement d'accord.

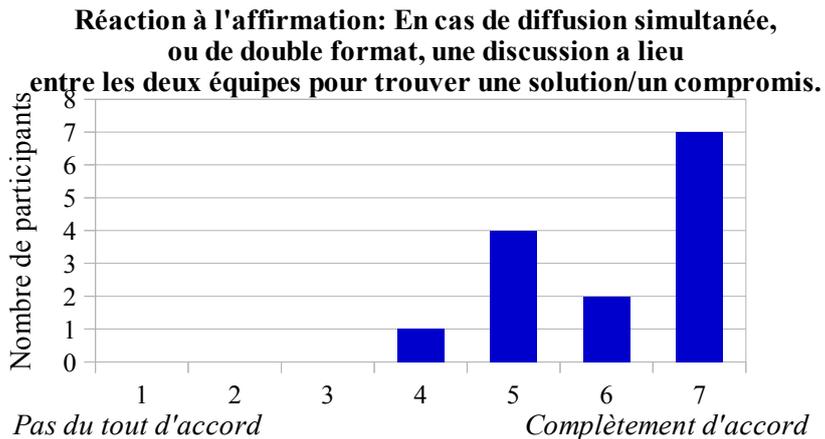
Des efforts d'écoute et de compromis sont adoptés par tous, et notamment en situation de double diffusion (diffusion radio, son seul, et diffusion internet) ou double format (disque en même temps qu'une diffusion internet).

Réaction à l'affirmation: J'échange souvent avec l'autre équipe



Réaction à l'affirmation: J'essaie au maximum de répondre aux attentes de l'autre équipe

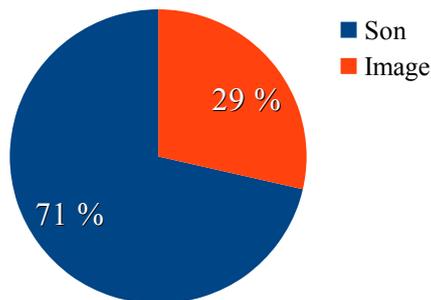




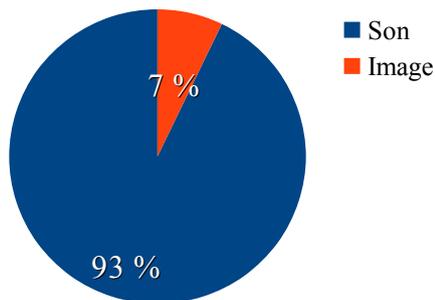
V. 4) La phase de post-production

L'étape de post-production implique le sujet du montage et du processus de travail particulier entre les deux équipes. Voici les résultats aux différentes questions posées, présentés sous forme de diagrammes circulaires :

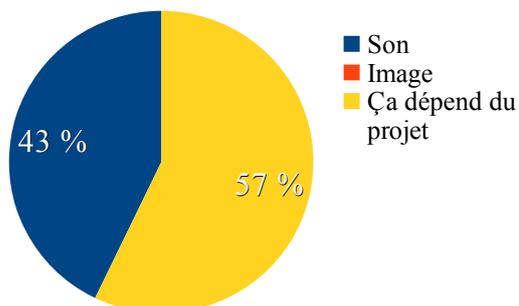
Dans le cadre d'une production d'opéra, on commence le plus souvent par le montage:



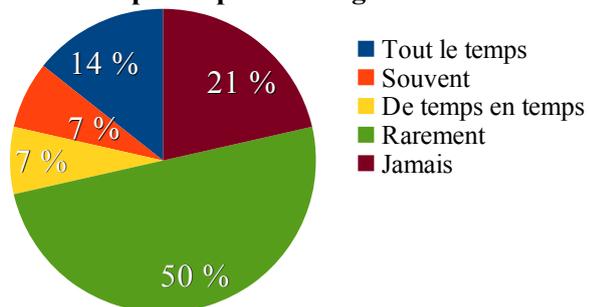
Dans le cadre d'une production de concert symphonique on commence le plus souvent par le montage:



Je préfère que l'on commence par le montage:



Le réalisateur avec qui je travaille, ou le réalisateur que je suis, assiste ou participe au mixage:



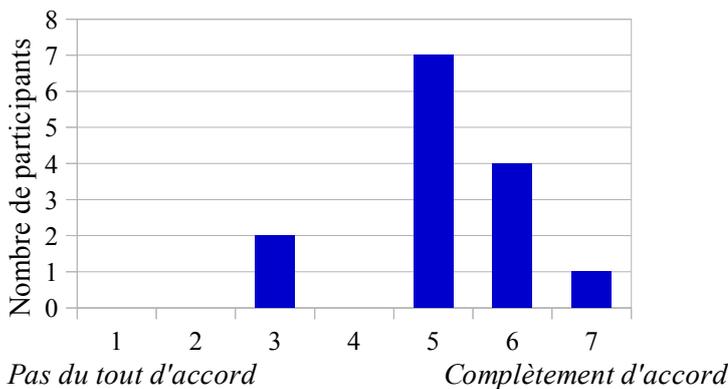
Le montage son semble toujours largement privilégié, quelque soit le type de production (opéra ou concert symphonique). La préférence de chacun est moins nette. 6 personnes sur 14 préfèrent commencer par le montage son (3 ingénieurs du son et 3 réalisateurs), et les 8 autres soutiennent que cela dépend du projet. Personne ne préfère commencer systématiquement par le montage image.

La question du mixage est également importante. 50 % des interrogés estiment que le réalisateur n'est présent ou ne participe que rarement au mixage, 21 % disent que cela n'arrive jamais. On constate ainsi qu'en post-production, la relation entre image et son est peu présente, puisque les équipes ne dialoguent que rarement entre elles, sauf sur des cas exceptionnels.

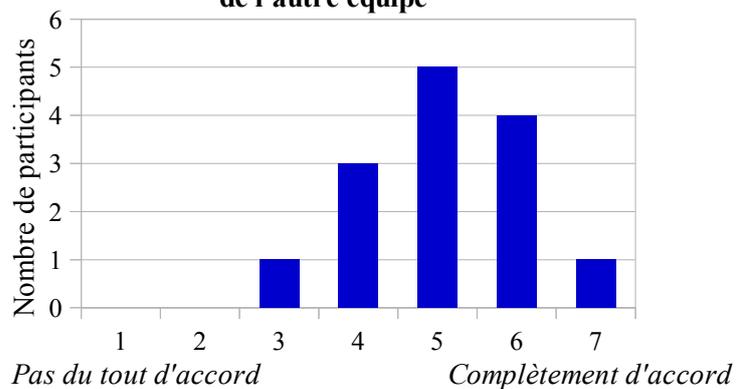
V.5) Après la production, réactions des professionnels

De manière générale, les participants semblent satisfaits du résultat des productions auxquelles ils participent, que ce soit pour l'aspect sonore ou visuel. Le travail collaboratif qui a été mené est dans l'ensemble satisfaisant de leur point de vue. Mais une tendance générale émane de certaines réponses : le sentiment que le travail entre les deux équipes aurait pu aller plus loin.

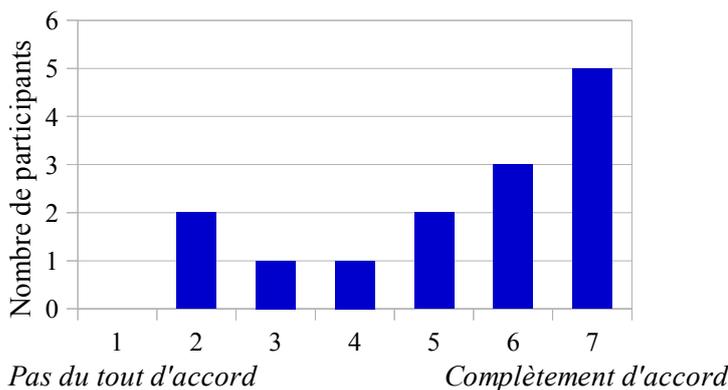
Réaction à l'affirmation: Je suis de manière générale satisfait de mon travail



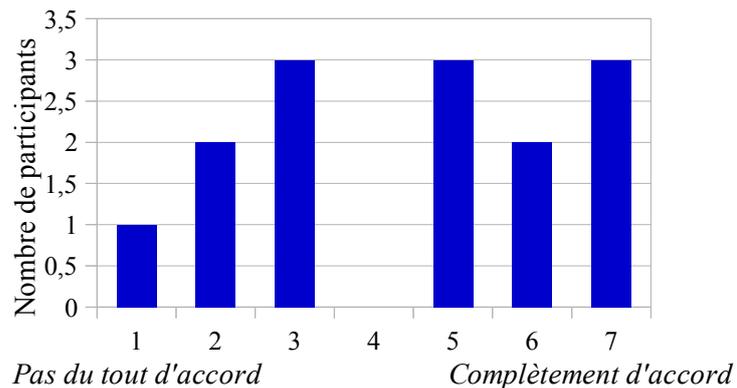
Réaction à l'affirmation: Je suis de manière générale satisfait du travail de l'autre équipe



Réaction à l'affirmation: J'aurais aimé aller plus loin dans le travail entre les deux équipes.



Réaction à l'affirmation: J'ai parfois des regrets sur le produit fini



Les causes d'insatisfaction ont été demandées aux participants, et les réponses sont assez unanimes. Le manque de temps, et donc de moyens, est le plus mentionné. Le problème d'une pratique qui serait trop rodée, et qui engendrerait un manque d'ambition de la part des protagonistes de la production de musique filmée serait un autre point sensible. Enfin, l'équipe imposée peut être un frein à la satisfaction totale en fin de projet.

VI. BILAN

Il est intéressant de voir que l'étude en trois étapes que nous avons menée révèle plusieurs faits importants dans les pratiques des professionnels du milieu de la captation de musique classique filmée. Durant les entretiens, les problématiques sont parfois évoquées difficilement par les enquêtés. Elles pourraient nous sembler presque taboues. Ce n'est qu'en multipliant les axes et méthodes de recherche que l'on arrive à les mettre en lumière.

Ainsi, on a pu constater que de nombreuses contraintes sont présentes, contraintes dues à la collaboration entre les deux équipes. Les enjeux de cette collaboration sont de prime abord différents. La discussion pour les gérer est bien réelle, mais n'est pas toujours systématique. C'est en effet une discussion à plusieurs niveaux qui se met en place, et qui est plus ou moins marquée selon ces différents niveaux de discussion. Le manque de discussion esthétique engendre chez certains professionnels une insatisfaction en fin de production, ou le sentiment qu'un travail plus abouti aurait pu être mené.

Le manque de temps, et donc le manque de moyens, raisons indépendantes aux deux équipes, est un point-clé relevé par les enquêtés. Mais est-ce là le seul axe d'amélioration qui permettrait une meilleure collaboration entre les deux équipes ?

TROISIÈME PARTIE : DISCUSSIONS

Tout d'abord, il convient de rappeler que ce travail est un projet de recherche étudiant qui possède ses propres limites. Il est évident qu'il ne propose qu'une vision parcellaire du milieu de la captation de la musique classique filmée. Le nombre de professionnels ayant participé à cette étude aurait pu être plus important, et nous aurions gagné en précision avec plus de temps et de moyens. Ce projet de recherche aurait ainsi pu être étendu au milieu plus large de la captation de musique filmée, en multipliant par exemple le nombre de captations observées. Nous allons dans la partie qui va suivre faire des propositions pour tenter d'apporter des réponses aux problématiques que semblent rencontrer les professionnels, tout en ayant conscience de leur complexité. En effet, ces problématiques sont souvent indépendantes de la volonté des ingénieurs du son et des réalisateurs.

Ainsi, dans un premier temps, nous étudierons les raisons pour lesquelles le manque d'échange constaté peut s'expliquer. Nous verrons donc les points de blocage qui semblent jouer un rôle essentiel dans la difficulté à discuter de la question esthétique. Nous tenterons alors de proposer des solutions pour pallier ce qui a été mis en exergue précédemment, en étudiant comment améliorer au mieux le dialogue, et en réfléchissant aux nouveaux profils de métier qui permettraient une évolution positive des pratiques du milieu de la musique classique filmée.

I. POURQUOI LE MANQUE DE DIALOGUE ?

I.1) Manque de moyens budgétaires et temporels

Le manque de moyens temporels est une des raisons principales au manque de discussion esthétique. C'est ce que relèvent 31 % des directeurs artistiques – ingénieurs du son et réalisateurs interrogés lors des entretiens et du formulaire en ligne.

Un temps de préparation réduit, un temps de post-production de plus en plus court, une réduction du nombre de prises... Depuis quelques années, le budget alloué aux productions semblent en effet diminuer dans le monde de la captation de musique classique filmée. Un réel manque de moyens budgétaires est visible. De plus, le repérage est la plupart du temps non payé, et les réductions d'effectif sont réelles. Il est de plus en plus rare qu'un conseiller musical (professionnel en charge de l'annonce de certains moments-clés musicaux) et un scripte (professionnel chargé de l'annonce aux cadresurs des changements d'orientation des caméras) se côtoient lors d'une production, et encore plus rare que le réalisateur ait recours à un switcher (personne chargée de changer les plans, de manière libre ou sous les directives du réalisateur).

I.2) Une aide du CNC ?

Cependant, le CNC (Centre National de la Cinématographie, désormais Centre national du cinéma et de l'image animée) adopte depuis quelques années des réformes de soutien aux adaptations audiovisuelles du spectacle vivant.

Au 1^{er} janvier 2016, plusieurs mesures sont ainsi adoptées, s'articulant autour de trois objectifs principaux :

- Recentrer le soutien sur les œuvres à plus-value artistique et de catalogue : le CNC impose aux sociétés de productions de justifier d'un recours important à une équipe créative. Ainsi, un article a été déposé pour imposer un temps minimum de préparation, de tournage et de post-production sur certains postes créatifs, qui sont au nombre de neuf (réalisateur, script, conseiller musical, chef opérateur, ingénieur de la vision, ingénieur du son, chef-monteur, mixeur, et étalonneur). De plus, la dépense horaire minimum française a été augmentée.
- Impliquer plus fortement les diffuseurs dans le financement en numéraire des œuvres.
- Redonner du poids à la commission sélective du spectacle vivant : jusqu'à fin 2015, seuls 2% des projets étaient présentés devant la Commission sélective spectacle vivant. Aussi, il paraissait compliqué qu'elle incarne la politique du CNC en faveur des captations audiovisuelles du spectacle vivant. Des mesures ont donc été prises pour élargir son champ de compétence et ainsi son pouvoir décisionnaire.

Ainsi, on peut constater que la production de captations audiovisuelles de spectacle vivant en France est tout de même aidée par le CNC et par les mesures qu'elle entreprend. Une autre réforme de soutien sera adoptée en mars 2019.

Mais pour autant, la politique culturelle du CNC ne permet pas de pallier la problématique de fond que représente le désengagement des diffuseurs et le manque de moyens et de temps qui en découle. En effet, une captation audiovisuelle en France est financée à plusieurs niveaux : d'un côté le CNC, et de l'autre les diffuseurs. Et malgré la pression exercée par le CNC, les diffuseurs contribuent de moins en moins au financement des captations de musique classique. Cela permet au secteur de continuer tout juste à réaliser des captations, mais oblige les professionnels à toujours plus de sacrifices (nombre de prises réduites avec parfois une absence totale de balance son ou de répétition image, pas de repérage...).

II. LE DIALOGUE, UNE NÉCESSITÉ ABSOLUE ?

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le dialogue est présent et bien réel, mais c'est un dialogue à plusieurs niveaux et plusieurs degrés qui se crée. Certains aspects du dialogue sont plus factuels, alors que d'autres semblent avoir plus de fond. Ainsi, l'aspect esthétique est délaissé, alors que nous avons vu en première partie que ce point semblait important dans l'échange entre les professionnels, tant les choix esthétiques de réalisation et de prise de son pouvaient prendre des directions variées et différentes. Mais comment se crée le dialogue, et comment peut-il être facilité ?

II.1) Le « team building »

On peut ainsi ouvrir notre étude à l'idée de cohésion des équipes, et de travail de groupe, idées courantes en management des équipes¹. Le « team building » est un vocabulaire courant en entreprise, pour parler de « construction d'équipe ». Mais le terme de « building » implique aussi les termes de constitution, cohésion, et dynamisation de l'équipe. Ainsi, cette cohésion d'équipe permettrait de rendre plus facile le travail dirigé vers un but commun, en utilisant une meilleure circulation de l'information, une utilisation des compétences plus réussie, et un meilleur moyen d'exprimer ses capacités.

Selon Pierre Cauvin, la finalité d'un projet doit être connue et précise, car c'est seulement avec l'intention et la volonté commune de faire que le projet aboutit avec le plus de réussite. Mais pour cela, la communication entre les membres doit selon lui être d'une grande richesse. « *La réunionite est une maladie dont les groupes sont souvent accusés. Mais la réunion en soi est une bonne chose, un élément indispensable de la vie de groupe. (...) C'est sa mauvaise gestion qui peut être en cause, non son existence.* » Il apparaît ainsi clairement que c'est le dialogue qui est au coeur de la cohésion d'équipe.

II.2) Semble-t-il possible d'améliorer le dialogue ?

II.2.a) Améliorer le dialogue avant la production

Nous avons pu voir, tout au long de ce mémoire, que le dialogue entre les équipes est un point-clé de la réussite d'un projet, tant au niveau logistique et technique qu'artistique. Pourtant, pour des raisons budgétaires et temporelles, les réunions n'ont que rarement lieu. On a bien mis en évidence que les discussions organisationnelles et techniques sont privilégiées, mais que les discussions esthétiques passent en dernière position. Ainsi, l'équipe son n'a qu'exceptionnellement

¹ CAUVIN, P., *La cohésion des équipes*, Pratique du team building, 9ème éd., ESD éditeur, 2016.

connaissance du projet artistique du réalisateur avant la production. Pourtant, un élément simple et important pourrait intéresser le directeur artistique de la captation : la note d'intention du réalisateur. Cette note d'intention, que nous avons mentionnée dans l'analyse des entretiens, est écrite par le réalisateur à destination du CNC. Elle permet à ce dernier de présenter son projet artistique, ses intentions esthétiques, ainsi que les moyens dont il aura besoin pour assurer la production dans les meilleures conditions.

Ce texte pourrait être un élément-clé dans l'élaboration d'une première discussion esthétique entre les deux équipes. En effet, le fait d'écrire ce texte est d'ores et déjà naturel pour les réalisateurs, et il est tout aussi naturel que le producteur lise ce texte, alors pourquoi ne pas l'envoyer au troisième protagoniste de la captation, l'ingénieur du son – directeur artistique ? Cela ne semble poser à première vue aucune contrainte de temps et d'organisation. Cette discussion esthétique qui on l'a vu, n'a pas toujours lieu, au regret de nombreux professionnels, pourrait donc plus facilement être provoquée.

Cela permettrait à l'ingénieur du son – directeur artistique de mieux appréhender l'esthétique voulue, d'en discuter si besoin avec le réalisateur, et donc de provoquer un véritable premier échange entre les deux professionnels qui vont travailler ensemble.

II.2.b) Améliorer le dialogue après la production

Le dialogue après la production peut paraître moins indispensable et moins justifié que le dialogue avant la production. Pourtant, il semble tout aussi essentiel. Nous avons pu constater que le milieu de la musique classique filmée est un monde au nombre de réalisateurs et d'ingénieurs du son assez restreint. Les collaborations sont ainsi nombreuses et ont souvent lieu plusieurs fois. Il n'est pas rare pour un réalisateur de travailler plusieurs fois avec la même équipe son. Il semble donc judicieux d'établir un contact en fin de production sur les points positifs et négatifs de celle-ci : ce qui s'est bien passé, ce qui a moins bien fonctionné, ou encore les regrets que chacun a pu avoir. Cette discussion est très rare, personne ne l'ayant rapportée lors des entretiens ou évoquée sur le terrain. Pourtant elle demande peu de temps, et peut se faire avec du recul, quelques semaines après la fin de la post-production.

Ce point s'est en effet révélé fondamental suite aux retours oraux des participants à notre enquête au sujet de certaines captations qu'ils avaient effectuées. Ces retours-confidences sur telle ou telle production n'étaient pas toujours les mêmes que ceux de leur collègue de l'autre équipe. Tous ignoraient complètement ce que pouvaient penser le réalisateur ou l'ingénieur du son avec qui ils avaient travaillé sur la production qui s'était déroulée. Plus encore, les souvenirs étaient la plupart du temps très différents d'une équipe à l'autre.

II.2.c) Entretenir le dialogue entre les équipes : le rôle du producteur

Il convient de rappeler ici qu'il existe deux producteurs quand on parle de captation audiovisuelle : le producteur exécutif et le producteur délégué. Le producteur délégué est le responsable financier d'un film. C'est souvent lui qui est à l'origine du projet et qui déterminera s'il est prêt à être diffusé. Le producteur exécutif, lui, est mandaté par le producteur délégué pour prendre en main l'organisation du projet de captation. Il encadre la production, engage les équipes et gère le budget ainsi que les délais de la production.

Nous avons vu à travers notre étude que c'est le producteur exécutif qui est la plupart du temps à l'origine du dialogue entre les deux équipes. C'est en effet lui qui choisit les équipes image et son qui vont participer à la création de l'oeuvre audiovisuelle. Ceci est bien stipulé dans la majorité des contrats que signent le réalisateur. *« L'équipe technique sera constituée par le PRODUCTEUR en accord avec le RÉALISATEUR. Les interprètes et les techniciens principaux, le compositeur de musique ou illustrateur sonore seront choisis d'un commun accord, étant entendu qu'en cas de désaccord persistant le choix définitif reviendra au PRODUCTEUR. »* Ainsi le producteur aura toujours le dernier mot, et c'est pourquoi le réalisateur doit parfois collaborer avec une équipe qu'il n'a pas choisie.

Le producteur a donc un rôle important voire essentiel dans le dialogue entre les deux équipes. Car s'il est à l'origine du dialogue, c'est également à lui de l'entretenir, et de vérifier que toutes les discussions (technique, organisationnelle et artistique) sont bien traitées, sans qu'aucune ne soit délaissée. Pour l'instant, cela ne semble pas toujours être le cas. Notre étude révélait en effet des avis assez partagés en réaction à l'affirmation « le dialogue est animé par la production ».

III. L'AMÉLIORATION DU DIALOGUE, UN DEVOIR POUR TOUS ?

III.1) Rappel

Il semble important de rappeler que sur les contrats que signe un réalisateur, quelle que soit la société de production avec laquelle il signe ce contrat, il est explicitement écrit que le réalisateur est le garant du son de « l'oeuvre ». Cela relèverait donc du devoir du réalisateur de s'impliquer dans le son du produit audiovisuel qu'il est en train de créer avec ses équipes. Il serait donc le responsable artistique unique du produit, ce qui comprend son esthétique sonore.

Exemple de contrat n°1

L'Auteur-Réalisateur assurera les services artistiques suivants :

- *collaborer à la préparation de la production ;*
- *établir le découpage technique ; le synopsis et/ou le scénario de l'oeuvre*
- ***assurer la direction des prises de vues et des enregistrements sonores ;***
 - *diriger le montage, le mixage et tous travaux de finition jusqu'à l'établissement de la version définitive de l'œuvre télévisuelle prévue à l'article L.121-5 alinéa 1er du CPI.*

Exemple de contrat n°2

ARTICLE 1er – DEFINITION DU TRAVAIL

(...)

*La réalisation comprend la préparation, le découpage technique, les prises de vue, **la sonorisation**, la synchronisation, le montage et tous les travaux permettant d'aboutir à l'établissement de la version définitive de L'ŒUVRE.*

Cependant, nous avons pu observer dans les entretiens que certains réalisateurs ne se sentent pas impliqués dans ce rôle. « *Cela ne m'intéresse pas !* » ; « *Cela relève du travail du son, cela ne me regarde pas.* » ; « *Je n'ai jamais parlé du son avec le directeur artistique, jamais.* ». Un manque de recul et d'opinion sur le son semble donc présent du côté de quelques réalisateurs, malgré le rôle de responsable artistique qui leur est assigné dans leur contrat. De plus, le dialogue peut paraître parfois compliqué entre le réalisateur et les artistes. Une sorte de crainte d'être en relation avec eux est visible. « *Les artistes sont des demi-dieux qu'on ne peut pas trop approcher (...)* Avec Daniel Harding, que j'adore, on ne peut même pas avoir un dialogue ». On voit bien ici que cette ambivalence peut créer une zone de flou importante d'une production à l'autre, et peut représenter ainsi un des facteurs inhibant tout ou une partie du dialogue entre les deux équipes. Ainsi, comment trouver une solution pour qu'une discussion esthétique ait tout de même lieu ? Qui peut la créer ?

III.2) Méthode du consulting

Toute production de musique dite « actuelle » fait intervenir un mixeur, mais également un ingénieur du son chargé du mastering. Ce dernier a un rôle essentiel dans le produit final, car il permet d'apporter à l'ingénieur du son d'un album un recul important et nécessaire. La question du mastering en musique classique, beaucoup moins courante, voire assez exceptionnelle, a ainsi été traitée par Mathilde Genas.¹ Un des ingénieurs du son qu'elle a rencontré dans son projet de recherche présente un métier peu répandu en musique classique qui serait celui de consultant : « *La notion de regard extérieur me plaît beaucoup. [...] il se peut très bien que la notion d'ingénieur*

¹ GENAS, M., *Quel mastering pour la musique classique ?* Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2015.

mastering intervienne là en musique classique. Une des conclusions de ce sujet n'est pas forcément que l'ingénieur mastering soit là forcément comme actif sur le fichier audio, mais qu'il puisse être un référent, quelqu'un en qui on a confiance, confiance en ses oreilles - ce qui est exactement ce que doit être un ingénieur mastering - à qui on envoie ses fichiers, à qui on dit "écoute et dis-moi ce que tu en penses", et qui peut permettre à l'ingénieur du son de faire ses corrections. Cet ingénieur mastering serait payé pour son écoute, pour la qualité de son système, sa culture musicale, etc, et doit être capable de donner un retour argumenté et permettre de poursuivre le travail. Voilà, un consultant. ». Ainsi, pourquoi un tel métier n'existerait-il pas pour les captations de musique classique filmée, que ce soit pour l'opéra, le concert symphonique, ou la musique de chambre ?

III.3) Profil de ce nouvel acteur

Un nouveau professionnel intermédiaire, ayant un rôle-clef entre l'ingénieur du son-directeur artistique et le réalisateur, pourrait ainsi faciliter le dialogue entre les équipes. Ce serait le rôle du leader¹. La personne centrale au projet aurait trois fonctions principales :

- faciliter les conditions psychologiques et matérielles (convoquer les participants, exposer les objectifs, déterminer les tâches, et préparer les documents nécessaires au bon déroulement de la production) ;
- réguler les relations (gérer le temps, modérer...) ;
- synthétiser ou produire (exiger les résultats, faire circuler l'information).

On constate finalement que ce rôle, décrit ici par Estelle Mathey et Florence Mérillon, est celui du producteur. Cet acteur apparaît en filigrane dans les entretiens et dans cette étude. Pourtant, son rôle dans l'esthétique du projet ne semble pas encore complètement évident. Ainsi, en associant l'idée du consulting au rôle déjà existant du producteur exécutif, peut-être serait-il possible d'améliorer sur certains points le dialogue esthétique entre les deux équipes ?

III.4) Des rôles complexes

Ces propositions de solutions semblent être utiles, mais un problème de fond perdure, ce qui ne nous permet pas d'apporter une solution évidente. En effet, l'idée de proposer un nouveau rôle peut sembler intéressante, mais sans doute difficile à mettre en œuvre, car le rôle de chaque acteur est en réalité à la fois variable et complexe.

Nous avons vu que dans les faits, le réalisateur est le responsable audiovisuel de l'ensemble de la production. Il est donc de ce fait responsable également de la direction esthétique sonore. Par le biais des contrats, c'est bien le réalisateur qui est censé avoir le rôle de cohésion entre les équipes. Mais il semble nécessaire d'émettre peut-être une réserve sur ce point. En effet, les contrats

¹ ATHEY, E. & MÉRILLOU, F., *Travailler et faire travailler en équipe*, éd. Eyrolles, 2009.

des réalisateurs sont sans doute inspirés d'une base commune d'une société à l'autre, et sont rarement mis à jour. Ils ont donc pu au fil des années s'éloigner d'une certaine réalité du terrain. Ainsi, si théoriquement le réalisateur doit avoir ce rôle unique de responsable esthétique, c'est en pratique le plus souvent au directeur artistique-ingénieur du son à qui revient la responsabilité de cette tâche. De part sa formation de musicien-ingénieur du son et son expérience, il semble devoir aider le réalisateur à mieux appréhender l'esthétique sonore qu'il veut approcher. De plus, c'est lui qui a le plus souvent une relation privilégiée sur le terrain avec les artistes. Cette constatation peut être évidemment assez variable d'un réalisateur à l'autre.

Dans les entretiens, nous avons également pu observer qu'il existait une certaine hésitation à la création de la discussion esthétique, chacun semblant attendre que l'autre prenne l'initiative de contacter son collègue. Il est apparu également clairement que le directeur artistique – ingénieur du son n'était jamais à l'origine de ce dialogue, et que c'était soit le réalisateur soit le producteur exécutif qui faisait le premier pas. Ne serait-ce donc pas une des nouvelles missions du directeur artistique – ingénieur du son que de provoquer la discussion esthétique, soucieux de créer cette oeuvre commune ?

CONCLUSION

L'alliance de la musique et de l'image s'inscrit dans une histoire forte, car ces deux domaines sont étroitement liés depuis la création du kinéscope de Thomas Edison. Les réalisateurs montrent depuis toujours un intérêt marqué pour les concerts filmés. C'est donc naturellement que les captations de musique filmée s'imposent, accentuées par le déclin du disque et le renouvellement du mode de consommation des concerts de musique classique.

Les formats de musique classique filmée sont nombreux, et les choix et directions esthétiques à prendre le sont tout autant. Ils existent de multiples façons de filmer un concert et de l'enregistrer, avec des buts esthétiques variés, et beaucoup de façons également d'associer et d'assembler les deux. Nous avons ainsi pu en déduire qu'*a priori*, les professionnels de ces deux mondes différents, celui de l'image et celui du son, doivent échanger et dialoguer pour créer un produit artistique commun.

Les deux équipes d'une captation de musique classique filmée doivent donc collaborer de plus en plus souvent ensemble, et le contexte de la production fait qu'elles sont amenées à créer un dialogue pour gérer les contraintes auxquelles elles font face. La première enquête que nous avons effectuée a permis, par le biais de quatorze entretiens avec des professionnels de l'image et du son, de mettre en évidence que le dialogue, réel mais contraint, pouvait prendre des formes différentes. L'enquête sur le terrain a mis en lumière quelques différences entre la phase d'observation et les propos des enquêtés, et c'est enfin grâce à la troisième étape de notre recherche, le formulaire, que nous avons pu préciser les différents degrés et niveaux de discussions mis en place entre les équipes. Enfin, dans notre troisième partie, nous avons tenté d'imaginer quelques solutions qui semblent à première vue envisageables pour tenter d'améliorer la question du dialogue esthétique entre les équipes. Malgré les limites budgétaires imposées à une production et les contraintes de temps qui en découlent, quelques débuts de solutions apparaissent : l'incitation au dialogue entre les équipes, animée par une tierce personne -le producteur- ou par les équipes elles-mêmes semble en être la clef. On pourrait également imaginer une meilleure circulation de l'information sur le projet esthétique grâce à la note d'intention. Ces propositions n'occultent pas pour autant la complexité du rôle de chacun dans cette production. En effet, les protagonistes de ce milieu ont, au sujet de l'esthétique, des rôles aux champs d'action proches et aux frontières parfois floues.

Bien que nous ayons tenté d'effectuer cette étude avec un maximum de rigueur, cette dernière possède quelques limites. Nous aurions pu, avec plus de temps, multiplier le nombre d'observations sur le terrain ainsi que le nombre de participants à l'enquête. Et à l'évidence, n'ayant pas l'expérience de métier des réalisateurs et ingénieurs du son-directeurs artistiques rencontrés, c'est une modeste prise de recul sur les pratiques de leur métier que nous espérons apporter aux professionnels. Enfin, le dialogue ne peut être une solution unique. Une réflexion personnelle de la part de chacun des acteurs du métier semble devoir être menée sur son propre rôle, pluriel et complexe, dans un monde audiovisuel en plein bouleversement.

BIBLIOGRAPHIE

ASPINWALL, A., *Orchestral recording and live broadcasting at McGill University*, AES 2014

AUMONT, J. & MARIE, M., *L'analyse des films* éd. Armand Colin, 2004.

BEEENDS, J. & DE CALUWE, F., *The Influence of Video Quality on Perceived Audio Quality and Vice Versa*, AES 1999.

BORNOFF, J. *Music theatre in a changing society*, Unesco, 1968, extraits.

BURTON H., *The new Grove dictionary of music and musicians*, article « Television », Oxford Music Online, 2ème édition, 2001.

CAUVIN, P., *La cohésion des équipes*, Pratique du team building, 9ème édition, ESD éditeur, 2016.

CHION, M. *La musique au cinéma*, éd. Fayard, 1995.

COTELLE, A., *La direction artistique : quand les relations humaines croisent la musique*, Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2001.

DUBOIS, D. *Le Sentir et le dire : Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, éd. L'Harmattan, 2009.

ENGEL, P., *Le son à la télévision, mono, stéréo, ou multicanal*, Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2000.

GENAS, M., *Quel mastering pour la musique classique ?* Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2015.

GUITTET A., *L'entretien : Techniques et Pratiques*, éd. Armand Colin, 5ème édition, 2001.

MATHEY, E. & MÉRILLOU, F., *Travailler et faire travailler en équipe*, éd. Eyrolles, 2009.

MUCCHIELLI, R., *L'analyse de contenu des documents et des communications*, éd. ESF, 8ème édition, 1998.

PATMORE, D. & CLARKE, E., *Making and hearing virtual worlds : John Culshaw and the Art of*

Record Production, Musicae Scientiae, 2007.

PAILLÉ, P., *L'analyse par théorisation ancrée*, Cahiers de recherche sociologique (147-181), 1994.

PERROUX, A., *La comédie musicale, mode d'emploi*, p.10-71, L'Avant-Scène Opéra, éd. Premières Loges, 2009.

PODOLAK, J., *L'enregistrement en ethnomusicologie*, Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2016.

RIBOLET, B., *L'influence de la vidéo sur la perception d'un défaut sonore temporaire : cas du visionnage d'un concert de musique classique*, Mémoire de Master 2, Formation Supérieure aux Métiers du Son, Conservatoire de Paris, 2009.

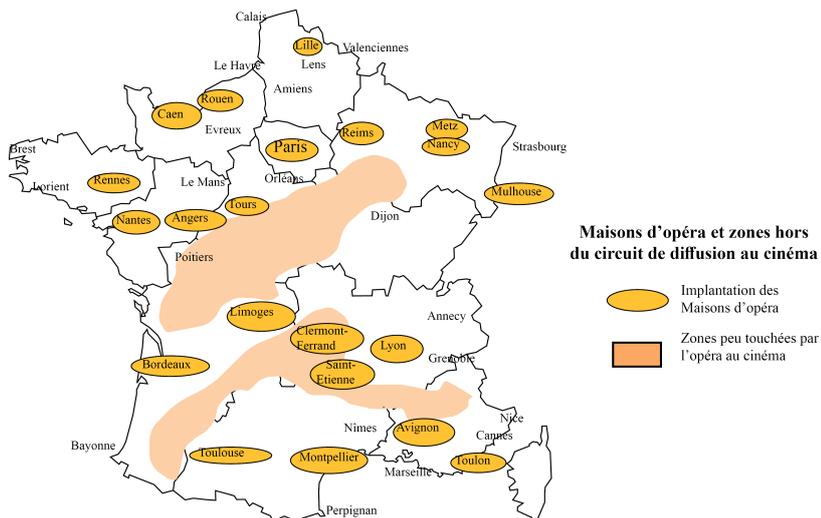
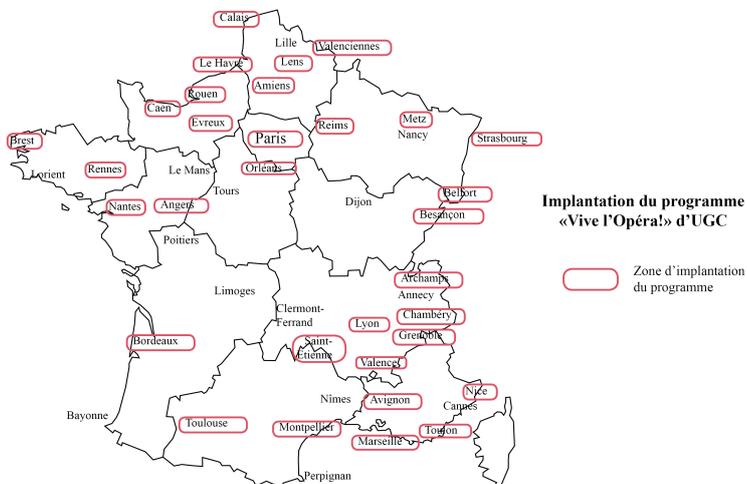
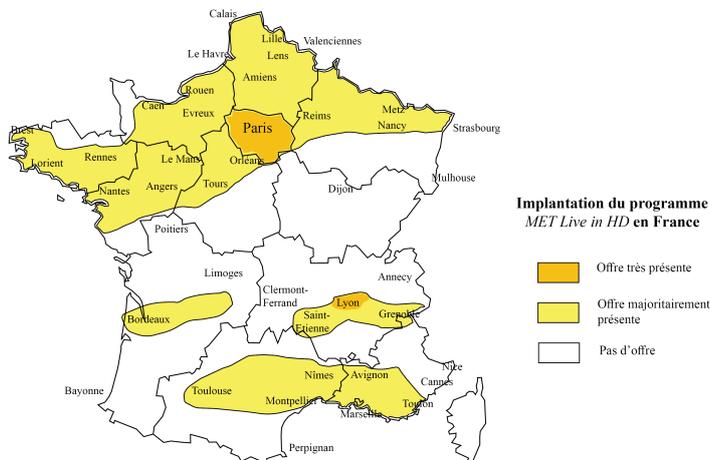
SAEZ, J-P. & DEMONET, G., *Opéra à l'écran : opéra pour tous ? Nouvelles offres et nouvelles pratiques culturelles*, éd. L'Harmattan, 2013.

SINIEUX, M., « Filmer la musique », *Musique & Cinéma, le mariage du siècle ?*, sous la direction de N.T. Binh, éd. Actes sud, 2013.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A., *Précis d'analyse filmique*, éd. Nathan Université, 1993.

VINCENT, D., *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, éd. L'Harmattan, 2012.

ANNEXE 1



ANNEXE 2

Guide d'entretien

Question préliminaire pour tous les participants :

Pour commencer, pourriez-vous vous présenter, et me décrire votre parcours, ainsi que le travail que vous effectuez aujourd'hui ?

Questions posées aux directeurs artistiques-ingénieurs du son :

-Quel est votre rôle en tant que directeur artistique-ingénieur du son sur une production de musique filmée ?

-Travaillez-vous différemment lorsque vous collaborez avec une équipe vidéo ? Si oui, dans quelle mesure ?

-Pouvez-vous décrire votre collaboration avec une équipe vidéo lors des différentes étapes de la production (pré-production, tournage, post-production) ?

-Pouvez-vous me raconter l'expérience qui vous a le plus marqué d'une production de musique filmée notamment concernant la relation avec l'équipe image (où / quand / comment / avec qui / quelles circonstances) ?

-Selon vous, du point de vue du spectateur, quel serait l'impact de la vidéo sur la perception de l'enregistrement ?

-Quelle est pour vous une bonne réalisation ?

Questions posées aux réalisateurs :

-Pouvez-vous décrire votre collaboration avec une équipe son lors des différentes étapes de la production (pré-production, tournage, post-production) ?

-Qu'attendez-vous du son que l'on vous fournit ?

-Pouvez-vous me raconter l'expérience qui vous a le plus marquée d'une production de musique filmée notamment concernant la relation avec l'équipe son (où / quand / comment / avec qui / quelles circonstances) ?

-Qu'est-ce que vous aimez filmer ? Quel est le plus important pour vous ?

-Quel est selon vous le rôle du directeur artistique ?

ANNEXE 3

Sketch Engine [subscribe] Mrs. Bénet Marion

Page d'accueil
Chercher
Liste de mots
Word sketch
Thésaurus
Sketch diff
Keywords/terms
Corpus info
Gérer le corpus
Mes tâches
Guide utilisateur

Tous les mots
Tous les lemmes
Trouver X

Position de menu

[Hide ads](#)

Options de la liste de mots ?

Corpus à étudier

Souscorpus: [créer nouveau](#) ?

Chercher les attributs:

utiliser n-grammes. Valeur de n: de à ?

cacher/nicher sous-n-grammes

Options de filtre:

Filtrer la liste de mots par: Expression régulière:

Fréquence minimale:

Fréquence maximale: (0 = sans la limitation de la fréquence maximale)

Whitelist: Aucun fichier choisi

Blacklist: Aucun fichier choisi [format](#)

Inclure les non-mots

Options d'output:

Données de fréquence: Nombre d'occurrences Nombre de documents ARF

Type d'output: Simple

Mots-clés

(Sous)corpus de référence (tout le corpus)

Préférer: mots rares mots communs ?

Changer le(s) attribut(s) d'output

You can select one or more output attributes. Please note that this option can be time-consuming.

ANNEXE 4

Listes des lemmes classés par fréquence selon les différents corpus

Corpus « Ingénieurs du son-Directeurs artistiques »

je	1631	2,04 %	musicien	105	0,13 %
on	1473	1,84 %	parler	104	0,13 %
faire	994	1,24 %	production	103	0,13 %
son	594	0,74 %	souvent	103	0,13 %
aller	530	0,66 %	toujours	99	0,12 %
avec	514	0,64 %	œuvre	93	0,12 %
dire	400	0,50 %	direct	89	0,11 %
pouvoir	396	0,50 %	artistique	86	0,11 %
image	392	0,49 %	trouver	85	0,11 %
peu	290	0,36 %	vidéo	85	0,11 %
moi	267	0,33 %	beau	82	0,10 %
très	251	0,31 %	gens	81	0,10 %
falloir	238	0,30 %	exemple	81	0,10 %
voir	232	0,29 %	film	78	0,10 %
vouloir	203	0,25 %	micro	77	0,10 %
réalisateur	199	0,25 %	télé	71	0,09 %
montage	187	0,23 %	premier	71	0,09 %
beaucoup	174	0,22 %	chef	71	0,09 %
passer	161	0,20 %	demander	71	0,09 %
artiste	161	0,20 %	écouter	69	0,09 %
prise	159	0,20 %	esthétique	68	0,09 %
travailler	150	0,19 %	salle	67	0,08 %
nous	145	0,18 %	regarder	65	0,08 %
temps	144	0,18 %	travail	63	0,08 %
savoir	142	0,18 %	question	62	0,08 %
musique	142	0,18 %	possible	62	0,08 %
disque	141	0,18 %	musical	60	0,08 %
projet	140	0,18 %			
filmer	140	0,18 %			
mettre	139	0,17 %			
penser	138	0,17 %			
prendre	136	0,17 %			
orchestre	133	0,17 %			
plan	132	0,17 %			
radio	132	0,17 %			
problème/contrainte	130	0,16 %			
devoir	127	0,16 %			
arriver	126	0,16 %			
suivre être	115	0,14 %			
moment	115	0,14 %			
opéra	113	0,14 %			
concert	112	0,14 %			
donner	109	0,14 %			

Corpus « Réalisateurs »

je	2517	2,71 %	radio	105	0,11 %
on	1573	1,69 %	souvent	105	0,11 %
faire	1100	1,18 %	musicien	104	0,11 %
son	744	0,80 %	musical	102	0,11 %
avec	658	0,71 %	aimer	101	0,11 %
aller	570	0,61 %	question	100	0,11 %
pouvoir	480	0,52 %	envie	99	0,11 %
moi	467	0,50 %	manière	95	0,10 %
dire	441	0,47 %	projet	95	0,10 %
peu	418	0,45 %	donner	94	0,10 %
voir	333	0,36 %	problème	94	0,10 %
très	327	0,35 %	mix	86	0,09 %
image	309	0,33 %	production	84	0,09 %
travailler	260	0,28 %	connaître	82	0,09 %
falloir	241	0,26 %	venir	80	0,09 %
musique	240	0,26 %	commencer	77	0,08 %
savoir	239	0,26 %	devoir	74	0,08 %
arriver	221	0,24 %	œuvre	73	0,08 %
prise	207	0,22 %	discussion	73	0,08 %
temps	199	0,21 %	vidéo	72	0,08 %
vouloir	187	0,20 %	artiste	72	0,08 %
filmer	172	0,18 %	devoir	74	0,08 %
mettre	164	0,18 %	œuvre	73	0,08 %
parler	164	0,18 %	discussion	73	0,08 %
montage	163	0,18 %	vidéo	72	0,08 %
orchestre	156	0,17 %	artiste	72	0,08 %
plan	154	0,17 %			
micro	152	0,16 %			
penser	148	0,16 %			
moment	142	0,15 %			
chef	141	0,15 %			
exemple	136	0,15 %			
demander	135	0,15 %			
nous	132	0,14 %			
trouver	129	0,14 %			
travail	128	0,14 %			
opéra	125	0,13 %			
gens	124	0,13 %			
captation	124	0,13 %			
caméra	122	0,13 %			
concert	122	0,13 %			
réalisateur	118	0,13 %			
prendre	111	0,12 %			

ANNEXE 5

Questionnaire en ligne

Pratiques des réalisateurs et ingénieurs du son lors de productions filmées de musique classique

Ce questionnaire large public, et anonyme, a été mis en place pour mieux cerner les façons de travailler des professionnels travaillant dans les productions filmées de musique classique. Le formulaire a été rédigé de façon à vous permettre de répondre de manière simple, rapide et naturelle aux questions posées. Il ne doit pas vous prendre plus de 5 minutes. Si plusieurs réponses vous semblent possibles, merci de choisir la réponse qui vous concerne le plus, ou qui est la plus importante pour vous. Merci d'avance pour votre participation!

*Obligatoire

1. Je suis *

Une seule réponse possible.

- Un homme
 Une femme

2. Années d'expérience *

Une seule réponse possible.

- de 5
 5 à 9
 10 à 14
 15 à 19
 + de 20

3. Je travaille au sein... *

Une seule réponse possible.

- de l'équipe vidéo
 de l'équipe son

4. Je suis... *

Une seule réponse possible.

- Salarié du public
 Salarié du privé
 Intermittent
 Entrepreneur
 Autre : _____

5. Je suis ou j'ai été musicien amateur. *

Une seule réponse possible.

- Oui
 Non

6. Hiérarchisez les types de production de musique filmée sur lesquels vous travaillez le plus: (1 le plus souvent, 5 le moins souvent) *

Une seule réponse possible par ligne.

	1	2	3	4	5	Jamais
DVD	<input type="radio"/>					
Captation broadcast	<input type="radio"/>					
Diffusion cinéma	<input type="radio"/>					
Diffusion internet	<input type="radio"/>					
Emission télé musicale	<input type="radio"/>					

7. Hiérarchisez la fréquence des productions sur lesquelles vous travaillez de ces différents types de musique filmée. (1 le plus souvent, 3 le moins souvent) *

Une seule réponse possible par ligne.

	1	2	3	Jamais
Opéra	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Orchestre symphonique	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Musique de chambre	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Avant la production

8. Etes-vous à l'origine du contact entre les deux équipes? *

Une seule réponse possible.

- Oui
 Non

9. Si non, qui est à l'origine de ce dialogue? *

Une seule réponse possible.

- La production
 L'autre équipe
 Autre : _____

10. A combien estimeriez-vous le laps de temps qui s'écoule entre le premier contact et le tournage, en moyenne? *

Une seule réponse possible.

- + de 6 mois
 de 3 à 6 mois
 de 1 à 3 mois
 de deux semaines à 1 mois
 - de deux semaines
 Pas de contact

11. Le dialogue est animé par la production. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

12. Le dialogue avec l'autre équipe est systématique. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

13. Le dialogue traite de questions organisationnelles et pratiques. (emploi du temps, gestion de la post-production) *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

14. Le dialogue traite de questions techniques (placement des micros, gestion des flux entre les deux équipes...) *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

15. Le dialogue traite de questions esthétiques. (esthétique du son, de l'image...) *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

16. Hiérarchisez les questions traitées. (1 étant le plus souvent traité, 3 le moins souvent.)

Une seule réponse possible par ligne.

	1	2	3	Jamais traité
Question technique	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Question esthétique	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Question organisationnelle	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

17. Le sujet qui selon vous est le moins traité, l'est: (plusieurs réponses possibles) *

Plusieurs réponses possibles.

- Par manque de temps
- Par manque d'organisation
- Vous n'en ressentez pas le besoin
- L'autre équipe n'en ressent pas le besoin
- Autre : _____

18. Si vous avez coché plusieurs cases au-dessus, laquelle vous semble prioritaire? **Une seule réponse possible.*

- Manque de temps
- Manque d'organisation
- L'autre équipe n'en ressent pas le besoin
- Vous n'en ressentez pas le besoin
- Autre
- Je n'ai pas coché plusieurs cases

Pendant la production**19. J'échange souvent avec l'autre équipe. ****Une seule réponse possible.*

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

20. J'essaye au maximum de répondre aux attentes de l'autre équipe. **Une seule réponse possible.*

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

21. En cas de diffusion simultanée, antenne radio et télé, ou de double format disque/antenne télé, une discussion a lieu entre les deux équipes pour trouver une solution/un compromis. **Une seule réponse possible.*

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

Pendant la phase de post-production**22. Dans le cadre d'une production d'opéra, on commence le plus souvent par le montage: ****Une seule réponse possible.*

- Son
- Image

23. Dans le cadre d'une production de concert d'orchestre symphonique, on commence le plus souvent par le montage: **Une seule réponse possible.*

- Son
- Image

24. Je préfère que l'on commence par le montage... *

Une seule réponse possible.

- Son
- Image
- Ça dépend du projet

25. Le réalisateur avec qui je travaille, ou le réalisateur que je suis, assiste au mixage/participe au déroulement du mixage: *

Une seule réponse possible.

- Tout le temps
- Souvent
- De temps en temps
- Rarement
- Jamais
- Autre : _____

Après la production

26. Je suis de manière générale satisfait de mon travail. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

27. Je suis de manière générale satisfait du travail de l'autre équipe. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

28. Je suis en général satisfait du résultat du travail des deux équipes. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

29. J'aurais aimé aller plus loin dans le travail entre les deux équipes. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

30. J'ai parfois des regrets sur le produit fini. *

Une seule réponse possible.

	1	2	3	4	5	6	7	
Pas du tout d'accord	<input type="radio"/>	Complètement d'accord						

31. En cas d'insatisfaction, quelles causes?

32. Quelles solutions proposez-vous? *
