

Université de Montréal

**Auto-poïétique de deux expériences de montage
sonore
D'une écoute à l'autre**

par
Simon Gervais

Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en études cinématographiques

août 2013

© Simon Gervais, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Auto-poïétique de deux expériences de montage sonore :
D'une écoute à l'autre

Présenté par :
Simon Gervais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron, président-rapporteur
Serge Cardinal, directeur de recherche
Élène Tremblay, membre du jury

Résumé

Notre mémoire de recherche-crédation a pour point de départ deux conceptions sonores filmiques, auxquelles nous avons contribué en tant que monteur et concepteur sonores. Ces films – et leur bande sonore – ont, par leur forme, leur contenu, mais aussi par la dynamique ayant rythmé leur création, redéfini un aspect ou un autre de notre pratique. Ainsi, au moyen d'une auto-poïétique, nous explorons les différentes conditions de la création sonore mises en jeu, qu'elles soient d'ordre technique – le film *Saint-Denys Garneau* – ou d'ordre esthétique – le film *Ma famille en 17 bobines*. Dans chaque cas, nous cherchons aussi à explorer les problèmes poétiques et pratiques posés. Au creux de cette conjugaison de ces conditions émergent alors des outils de médiation, des relations humaines, des mouvements esthétiques et des postures d'écoute qui jettent un éclairage inédit sur notre pratique sonore.

Mots-clés : cinéma, son, montage, poïétique, création

Abstract

This research-creation project finds its roots in two film sound designs to which I contributed as a sound editor or sound designer. These films – and their respective soundtracks –, by their form, their content, but also by the dynamics that pulsed their creation, have redefined certain aspects of my own sound work. In this study, by the means of an autopoietic analysis, I explore the creative conditions at play in the elaboration of my sound designs, as they answer to technical matters – the film *Saint-Denys Garneau* – or aesthetic matters – the film *Ma famille en 17 bobines*. In each case, I also seek to deepen poetic and practical problems. From deep in the combination of these conditions emerge mediation tools, human relations, aesthetic movements and modes of listening that shed new light on my sound practice.

Keywords : film, sound, editing, poietic, creation

Table des matières

Introduction.....	1
1. Pour une auto-poïétique de la création sonore.....	5
1.1 La poïétique ou l'auto-poïétique : une méthodologie toute désignée.....	6
1.2 Objectifs et visées d'une auto-poïétique	10
2. Saint-Denys Garneau, une création sonore	14
2.1 Le journal de bord.....	15
2.2 Analyse des dix premières minutes	26
2.3 Retour sur la méthode	32
3. <i>Ma famille en 17 bobines</i>, une expérience du « non-montage sonore ».....	39
3.1 Rencontre préparatoire avec la réalisatrice.....	40
3.2 Premières étapes du montage sonore.....	43
3.3 Qu'a été le « non-montage sonore »?.....	47
3.3.1 Le « non-montage sonore » : l'éloge de la transparence.....	50
3.3.2 Techniques et gestes du non-montage sonore : entendre ce qui se cache	52
3.4 Thèmes sonores du film : comprendre ce qui se cache	57
3.5 À chaque interlocuteur son écoute.....	58
4. Conclusion - D'une écoute à l'autre	61
Bibliographie.....	67
Filmographie	70
Annexe I – Extraits du journal de bord pour <i>St-Denys Garneau</i>	i
Annexe II – Extraits du dépouillement et des notes de travail du monteur sonore pour <i>Ma famille en 17 bobines</i>.....	iv

Remerciements

Mes quelques remerciements vont à :

Serge Cardinal – pour ton soutien constant, ta rigueur et tes commentaires pertinents qui me poussent à donner le meilleur de moi-même ;

Martin Allard et Hugo Brochu – sans vous, je ne pourrais faire le métier de mes rêves ;

Jean-Philippe Dupuis et Claudie Lévesque – pour la confiance que vous m’avez accordée comme monteur et collaborateur sonore et pour m’avoir permis de parler librement de nos aventures filmiques respectives ;

Frédéric Dallaire et Ariel Harrod – pour vos conseils et nos discussions stimulantes ;

Le groupe de recherche de création sonore – pour votre enthousiasme éclairant devant l’objet sonore ;

Mes parents – pour votre amour et votre ouverture d’esprit ;

Judith – qui n’a jamais cessé de croire en moi.

Introduction

En tant qu'artiste, il arrive qu'il faille chercher à comprendre à nouveau des gestes familiers que l'on posait et qui, dans telle ou telle circonstance, nous sont devenus étrangers. Telle ou telle situation de création pose des questions nouvelles, auxquelles nous devons répondre, par notre pratique elle-même. Mon cas est le suivant : je suis monteur et concepteur sonore en cinéma ; et comprendre les sons – mais aussi la dynamique audio-visuelle – qui provoquent ce questionnement et qui redéfinissent un aspect de ma pratique, cela est devenu un point de départ répété de mon processus créateur. L'idée générale et les problèmes qui découlent de ce questionnement se résument alors ainsi : je suis entraîné dans un processus créatif singulier et je veux le comprendre.

Ce processus créatif de conception sonore implique de travailler sur six à dix films par année – principalement du documentaire et du cinéma de fiction. Ce processus créatif est aussi inséparable d'un contexte de production qui varie de film en film et qui dirige la manière dont la bande sonore est pensée, réfléchie et intégrée au film. Ces variations peuvent être réunies et regroupées en trois tendances contextuelles :

1) Un contexte de production où des normes stylistiques et génériques limitent l'expérimentation pratique (un cinéma de construction générique ou standardisée, des contraintes de calendrier de production, d'utilisation de logiciels, d'outils ou de méthodes, etc.), donc, qui encouragent peu le retour réflexif sur le travail artistique et le produit de ce travail. Les projets ainsi construits sont déjà engagés sur des voies habituelles (et habituées) de création.

2) Un contexte de production où des défis stylistiques et/ou des déviations génériques favorisent, au contraire, le retour réflexif sur le travail artistique et le produit de ce travail. Ce sont des projets filmiques singuliers, hors des cadres classiques, où les conditions de création sont plus libres et qui, par leur complexité,

ouvrent la porte aux essais sonores et à l'expérimentation. Des visées esthétiques deviennent des enjeux de création.

3) Puis, au creux de ce contexte général, qui oscille entre deux tendances opposées, s'insère le studio *Bande à part audio et postproduction*¹, où le processus de montage sonore est inséparable d'un contexte de production dans lequel l'œuvre cinématographique mise sur la réflexion ou la critique des styles, des genres et des modes de représentation, et deux films qui ont encouragé l'expérimentation et, comme nous le verrons ci-bas, la démarche auto-poïétique. De ces paramètres émergent alors des problèmes, des questions de création sonore inédites qui, une fois analysées sous l'angle poïétique, fourniraient certaines clés permettant d'approfondir notre compréhension des dynamiques audio-visuelles et de générer une pensée du sonore pleinement cinématographique.

Notre mémoire en recherche-crédation débute donc avec ces deux films – nous vous invitons à les « audio-visionner » dès que possible – et, plus particulièrement, leurs conceptions sonores respectives. Celles-ci nous permettent d'entamer une réflexion sur certains éléments de ma pratique sonore², réflexion que nous croyons devoir entreprendre par une analyse poïétique, et même auto-poïétique, que nous appliquerons aux deux parcours de création des bandes sonores. Ainsi, la première partie – essentiellement théorique – de notre texte cerne la démarche poïétique en la situant dans son histoire philosophique et musicale et trace les rapports de sa mise en pratique actuelle dans un cadre de création sonore cinématographique, tout en définissant la nécessité, pour notre projet, d'emprunter la voie de l'auto-poïétique et les enjeux et pièges d'une telle analyse. En deuxième lieu, le mémoire se consacre à la dite analyse auto-poïétique de mes créations sonores cinématographiques : nous serons sensibles à chaque œuvre filmique, chaque geste et outil de montage, chaque mouvement créatif ayant généré un questionnement ou un problème audio-visuel

1. Je monte la bande sonore de plusieurs films dans ce studio depuis 2006, soit 7 ans.

2. Nous devons souligner, pour la compréhension du lecteur, que l'emploi de la première personne au singulier concerne ma pratique quotidienne de montage sonore alors que l'emploi de la première personne du pluriel concerne le projet de recherche et la théorisation de ma pratique.

propre à chaque film, problème capable de redéfinir ma pratique et, peut-être, d'élargir nos zones de compréhension de la création sonore.

Le premier film travaillé et analysé est *St-Denys Garneau*, un « essai documentaire » de Jean-Philippe Dupuis. Retraçant des pans de vie et des morceaux de l'œuvre du poète québécois, le film illustre son rapport à la nature, à la fois lors d'entrevues assises et d'essais visuels, sans son direct, un brin oniriques. Devant la forme filmique hors du commun qu'offrait ce film, j'ai décidé de tenir un « journal de bord », élément adéquat à une poïétique, matériau de création et témoin privilégié de l'évolution de la conception sonore du film. J'ai aussi conservé trois versions du montage sonore pour apprécier la progression du travail accompli. Ainsi, à la fin de ce premier segment, nous aurons analysé le récit de ces deux procédés et tenterons d'y retrouver les ressemblances et les variations.

Le processus créatif du deuxième film étudié pose une question pratique et esthétique : quelle bande sonore filmique obtient-t-on lorsque le réalisateur nous demande de faire du « non-montage sonore » ? C'est le cas bien particulier du procédé de conception sonore qui a eu cours pour le film *Ma famille en 17 bobines*, de Claudie Lévesque, documentaire unique et film personnel qui allie images stylisées, moments du réel et archives familiales sur support 8mm. En revisitant le parcours de création et les délibérations qui ont mené à cette expression *osée*, ce segment tente de définir ce qu'a été du « non-montage », mais surtout, pourquoi nous, créateurs collaboratifs, en sommes arrivés à cette position éthique ? Alors que le « non-montage sonore » serait une forme d'effacement volontaire de la bande sonore et une manière de faire transparente qui évite de forcer la lecture des images, cette posture pratique – qui est aussi une posture d'écoute – mettrait en lumière, de manière analogique, une autre réalité liée à la création ; il surgirait de la relation entre un concepteur, un réalisateur et son œuvre les sensibilités requises pour construire la bande sonore adéquate. Une autre écoute est en jeu.

Chaque segment auto-poïétique sera accompagné de divers extraits audio-visuels (et si possible, de versions de montage sonore à consulter, comparer et / ou écouter) et de documents ou notes de travail qui viendront enrichir l'expérience d'analyse et de lecture.

Au final, certaines questions rythmeront l'ensemble du projet de recherche et chercheront à unir ces deux films : comment, dans ma pratique cinématographique, se forment et se définissent ces relations audio-visuelles uniques ? Comment ces problèmes audio-visuels singuliers se lient-ils à l'écoute du praticien ? L'écoute, ou plutôt, le « comment écouter » est-il le geste de création sonore ou audio-visuel à poser ; ou même, avons-nous affaire à une écoute du praticien qui doit se multiplier (ou peut-être se diviser) en une variété de gestes à poser ou à mettre en scène ; une écoute démultipliée, pour ainsi dire, qui permettrait de creuser les conditions idéales et d'approfondir les dynamiques sensibles de la création sonore propices à chaque film ? Comment cette proposition s'adapterait-elle ou se traduirait-elle dans une pratique sonore concrète et quotidienne, plus particulièrement dans un contexte de production du cinéma québécois et dans un studio où le son est pensé et réfléchi ?

Par une auto-poïétique de la conception sonore au cinéma, notre projet de recherche explore, décrit et analyse des espaces singuliers de création et conjugue des écoutes.

1. Pour une auto-poïétique de la création sonore

*Il s'ensuit que mon travail dépend alors du chemin et non seulement des points extrêmes.
- Paul Valéry*

Faire surgir un problème audio-visuel au cœur d'un film ; trouver et répartir les bons matériaux, adopter la bonne attitude ou la bonne posture d'écoute de sorte à lancer l'image vers de nouveaux territoires, tout en faisant la belle part à la matière sonore que l'on façonne : tels sont certains des défis quotidiens du monteur sonore au cinéma. Le métier de monteur sonore s'ouvre ainsi sur un éventail de possibilités et de plaisirs cinématographiques, tout en nuances. La richesse et la complexité de ces nuances sont aussi un problème pour le créateur : elles rendent insaisissables les raisons qui ont poussé le monteur à effectuer tel ou tel geste, et ce, dans le but d'atteindre telle ou telle configuration audio-visuelle. Insaisissables en ce sens que le territoire des possibilités semble, aux premiers contacts d'un problème, vaste, et que le rapport qui s'établit entre le son et l'image porte plusieurs masques : évident, logique ou étrange, abstrait. Cette difficulté d'appréhension du fonctionnement audio-visuel implique donc qu'une part de ce métier échappe en partie à la compréhension. Chez l'artiste, l'artisan, le bricoleur, le « débosseur », peu importe³, la volonté de raffiner la compréhension de sa méthode et sa connaissance des obstacles rencontrés dans cette dynamique audio-visuelle devient rapidement grande. Il n'est alors pas rare d'observer des artistes ou des artisans multiplier les moyens de saisir leur démarche, de déchiffrer ou d'expliquer ce qui les a poussés vers tel type d'expression, telle création de sens ou tel geste pratique.

Notre projet de recherche-crédation a pour but premier de soumettre notre travail de création sonore pour le cinéma à une étude poïétique. Notre intention principale est

3. Nous soulignons, au passage, cette manière qu'ont certains concepteurs sonores de générer, par leur divers propos, une analogie entre la pratique de leur art (ou de leur artisanat) et un métier : Yann Paranthoën et le tailleur de pierres et Claude Beaugrand et le débosseleur, pour ne nommer qu'eux.

de tracer le parcours de création auquel je m'adonne et d'en comprendre les divers procédés : la poïétique sera ici une auto-poïétique. Mais avant d'explorer les voies de la création sonore, parcourons à grands pas le domaine de recherche que Paul Valéry aura nommé poïétique.

1.1 La poïétique ou l'auto-poïétique : une méthodologie toute désignée

Nous entendons par poïétique, ou analyse poïétique, l'étude de tout ce qui concerne le processus et les conditions de création. « L'analyse poïétique prend en compte l'ensemble des déterminations de la création, de l'intention à la réalisation d'une œuvre : délibération sur ce qu'il y a lieu de faire pour produire l'objet, choix du matériau, opération sur le matériau et méthodes concrètes de travail pour produire l'œuvre, conditions diverses de la création, ses influences (philosophiques, sociologiques, esthétique et matérielle), ses supports d'action, les outils techniques, de conception et de médiation, le « solfège expérimental » développé pour faciliter la pratique et la diriger, l'analyse du rapport intime entre l'artiste et l'œuvre, son cheminement, les problèmes rencontrés et leurs solutions, la relation singulière de l'artiste au matériau et à sa pratique, etc. » (Forest, 2010) La poïétique serait l'étude du *faire* elle « se place donc en amont de toute œuvre » (Passeron, 1996 : 75), au cœur des phénomènes de la création alors que l'œuvre achevée, l'analyse de cette dite œuvre – qui relève du niveau neutre de l'œuvre – et la réception ou la perception d'une œuvre par un spectateur ou le public – qui concerne les analyses dites esthétiques – n'entrent pas encore en ligne de compte.

Par exemple, l'application de la poïétique en sémiologie musicale a permis d'établir plusieurs méthodes d'analyse adaptées à la musique électroacoustique, de varier les points de vue analytiques d'un courant ou d'un genre musical, d'effectuer des croisements entre ceux-ci et de faire émerger de nouvelles réalités à propos des œuvres

artistiques.⁴ D'ailleurs, la tripartition énumérée ci-haut – poïésis, niveau neutre, esthesis – est conçue et issue des études menées en sémiologie musicale par Jean Molino, couvrant le parcours complet d'une œuvre. Ainsi, en sémiologie musicale, le niveau neutre se concentre sur l'analyse de la partition – donc dépourvu de subjectivité ou d'intentionnalité – et l'esthesis s'attarde à la réception, au processus de perception de l'auditeur. La poïésis, elle, déploie la genèse et la génération de cette œuvre. À ce sujet, Stéphane Roy, dans *Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode*, part du postulat suivant : il existe nécessairement pour toute production humaine un métalangage définissant et actualisant de nouveaux rapports entre l'instigateur d'une pratique et cette pratique – la conception sonore au cinéma, par exemple. Ce métalangage pourrait alors se traduire en récurrences de nature stylistiques. Il pourrait aussi servir à affiner les outils et méthodes de création du compositeur qui chercherait à produire telle valeur de sens.

Ce qui relève alors du travail et des conduites opératoires, ou du rapport entre l'artiste et son œuvre, fait émerger d'autres sens « qui seraient demeurés implicites, ou effleurés, non approfondis » (Valéry, 1974 : 1001), d'autres manières d'appréhender une œuvre, et permettrait peut-être, en posant son regard sur les différences entre « l'œuvre-en-train » et l'œuvre achevée, d'y déceler ce que l'artiste a laissé et injecté de sa personne pour affronter une problématique esthétique, éthique ou politique qu'imposait l'œuvre. En même temps, et c'est très important, l'analyse poïétique montrerait tout ce qu'il y a d'impersonnel dans ce qu'on nomme l'intention de l'artiste : une histoire des pratiques, des protocoles techniques, de résistances des matériaux et de l'outil, des rapports sociaux et / ou professionnels, etc. Concrètement, le poïéticien – celui qui pratique l'analyse poïétique – cherchera alors à cumuler le plus de traces témoignant de la création de l'œuvre. Ainsi, les ébauches, partitions, notes d'intention, dépouillements, journaux de bord et manuscrits ; le système de notation et les principes organisateurs de l'artiste ; l'utilisation d'outils connus et génériques confrontant le bricolage de techniques expérimentales ; le contexte de production ; les

4. Voir ROY, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*. 2003. pour y constater et approfondir les différentes méthodes d'analyse proposées.

témoignages, entrevues et divers moments où l'artiste a pu s'exprimer sur sa pratique seront autant de révélateurs du cheminement artistique parcouru qui intéresseront le poïéticien.

A priori, ce qui nous semble plus prometteur pour notre mémoire est de donner les pleins pouvoirs de la réflexion et de l'analyse à l'artiste qui est l'acteur principal de son « œuvre-en-train ». S'il ne fait aucun doute pour René Passeron que « la meilleure poïétique se fait par l'homme qui crée, quitte à ce que, partant de sa propre expérience, il aille interroger les autres » (1996 : 76), nous estimons qu'une poïétique menée par l'artiste même, que nous appellerons auto-poïétique, le rendra davantage sensible aux diverses conditions de la création qu'il met en jeu – création de sens, enjeux et problématiques, matériaux, outils et méthodes – et lui permettra d'actualiser sa pensée au fur et à mesure de la *faisance* de l'œuvre, bref, le doter d' « une conscience réflexive appliqu[ée] à cerner le processus créateur, [laquelle] pourrait avoir une incidence directe sur la création. » (Forest, 2010) Bref, l'auto-poïétique deviendra pour nous une méthode critique, au sens où elle remonte aux conditions de possibilité (et d'impossibilité) de notre pratique, qui, espérons-le, sera capable de nous montrer notre part de dette, de spéculation, d'hypothèque technique, d'investissement social et de faillite des utopies.

Cet effort de théorisation-en-action⁵ que nous désirons entamer demande une méthode plus précise, et dans notre cas, adaptée à la pratique du montage sonore au cinéma. S'il est évident qu'un artiste qui pratique une auto-poïétique ne pourrait obtenir la distance objective nécessaire en revisitant des témoignages qu'il aurait faits à divers stades de son cheminement ou de sa carrière, il pourrait néanmoins bonifier sa pratique artistique par la tenue d'un journal de bord ou de notes manuscrites qui lui permettrait d'effectuer un retour réflexif sur sa pratique et l'œuvre en train de se créer, en temps

5. La théorisation-en-action est un concept qui s'apparente beaucoup à l'auto-poïétique telle que nous la définissons : ce concept, qui est apparu il y a une vingtaine d'années, dans les domaines de sociologie, psychologie, médecine et autres sciences sociales, met de l'avant que la pratique professionnelle représente un lieu de développement de connaissances de type particulier, de connaissances sur la pratique et de théories émergeant dans la pratique. (Gosselin, 2006 : 24)

réel. En ce qui a trait aux dispositions à mettre en place pour le montage sonore au cinéma, l'analyste doit être attentif aux conditions particulières du métier et de son contexte de production. Le montage sonore implique une chaîne de production, une équipe (le réalisateur du film, ses collègues de travail), des versions de montage qui s'améliorent ou régressent, des rencontres avec les divers intervenants, etc. ; l'analyste ou l'auto-poïéticien pourra y piger pour étoffer son analyse. Notre auto-poïétique s'appuiera fortement sur ces deux constatations.

D'autre part, une distinction supplémentaire s'impose quant à notre exécution d'une poïétique et d'une auto-poïétique : comme c'est au contact des films que les problèmes pratiques se sont posés, au moment même où la conception sonore débutait, il est normal que nous ayons envisagé dans une visée auto-poïétique, dans un premier temps, de théoriser notre pratique ou l'œuvre au moment de sa *faisance*. Seulement, une fois le travail accompli, pour ne négliger aucun aspect possiblement omis dans l'urgence de la création, il faut s'assurer, dans un deuxième temps, de continuer cette théorie en effectuant un retour, une sorte d'état des lieux, sur le chemin parcouru. Ultimement, des similitudes ou des déphasages pourraient surgir de la comparaison de ces deux temps d'analyse. Nous croyons donc que se trouvent dans les décalages et les interférences possibles dans cet *entre-deux* poïétique, des réponses à notre manière de réfléchir le montage sonore au cinéma et des pistes pour renouveler notre pratique ; notre auto-poïétique ne devra pas favoriser l'un ou l'autre de ces moments de poïétique, elle devra faire émerger ce qui se trouve au creux de celles-ci⁶.

6. Stéphane Roy, compositeur de musique électroacoustique et musicologue, croit qu'il est important de distinguer, dans ces deux temps de théorisation, deux types de poïétique et propose deux termes : la première – prospective – peut influencer l'œuvre en *faisance* et la deuxième poïétique – rétrospective – accomplit quasiment les mêmes visées une fois l'œuvre achevée, l'œuvre ne pouvant bénéficier du nouvel éclairage que l'analyse poïétique prospective aura procuré. Il pense que « les informations poïétiques prospectives doivent être clairement démarquées des informations poïétiques rétrospectives [car] notre intuition est que si l'analyste disposait d'informations suffisantes sur la poïétique prospective pour réaliser, parallèlement à son analyse des propos *après coup*, une analyse poïétique externe d'informations poïétiques antérieures, il pourrait subsister des déphasages substantiels entre les résultats de ces deux approches. » (2003 : 74)

1.2 Objectifs et visées d'une auto-poïétique

Cette auto-poïétique est entreprise avec la ferme intention d'y faire des découvertes importantes sur ma pratique de monteur sonore, pratique qui allie à la fois routine quotidienne, travail d'artisan et problèmes audio-visuels particuliers. Ainsi, nous chercherons, à travers ce mémoire, à nous lancer dans une *archéologie de la création sonore* au cinéma, expression que nous empruntons à « l'archéologie du savoir » de Michel Foucault. Dans l'esprit de l'archéologie foucauldienne, « l'œuvre n'est pas une découpe pertinente » (Foucault, 2008 : 189), l'opposant aux discours qui composeraient cette œuvre. Ainsi, Passeron (1996 : 19) précise qu'il « est donc loisible de la découper en "segments de discours", qui pourront prendre place, "se loger", dans le contexte structural d'une époque », sorte de terrain sous-jacent qui conditionne ce qu'on y pense et ce qu'on y fait. » Et c'est justement dans ce territoire que nous comptons aboutir, une sorte de lieu de l'esprit où se formeraient les manières de disposer des conditions de la création sonore cinématographique, non pas tant pour y retrouver ce qui conditionnerait tel ou tel geste pratique et en faire une recette à reproduire, mais pour prendre conscience de ce qui nourrit et entrave l'artiste, et redéfinit le statut même de l'artiste.

Prendre conscience de ses gestes, de son écoute ; peut-être même les raffiner au passage, devient un objectif majeur de cette auto-poïétique. Aiguiser son sens de l'écoute, de la composition, de la création sonore. Si nous aboutissons, par notre effort de théorisation-en-action, à des procédés normatifs, à des systèmes ou à des cases à numéros qu'il suffirait de remplir, nous avons la certitude que notre travail auto-poïétique aura été vain. Notre but est au contraire de remonter en amont de l'œuvre finie pour apprendre à percevoir et prendre conscience des puissances des combinaisons sonores dans un contexte audio-visuel donné. Ainsi, au moment de créer, nous pourrions expérimenter encore plus avec les forces visuelles et sonores à notre disposition, générer de nouvelles lectures variées, de nouvelles données sensibles et mettre en lumière les puissances esthétiques, éthiques et politiques d'un problème audio-visuel.

Conscients de nos visées auto-poïétiques, nous devons cependant émettre quelques mises en garde et décrire quelques situations que nous voudrions éviter. D'emblée, nous croyons que certaines valeurs ou données sont plus appropriées quant au travail de montage sonore que j'effectue, que certains mécanismes de création sont plus adaptés aux films, aux conceptions sonores envisagées et aux problèmes audio-visuels rencontrés. Or, ce serait un excès de bonne foi de croire que la poïétique permet d'arriver à un portrait exhaustif des conditions de la création. Bien que la poïétique permet de fouiller un large bassin de données de la création, qui témoignent de la richesse des conditions de la création, seules quelques pistes valent la peine d'être explorées : chaque montage sonore ou problème audio-visuel ne peut être mis en lumière *poïétiquement* qu'en remontant aux conditions qui sont intimement liées au contexte de production donné. Il y aura un moment où le poïéticien devra se concentrer sur les influences générales de la création sonore, un autre où il devra ne tenir compte que d'un ou deux éléments de création ; il y aura aussi une part d'instinct. Dès lors, nous ne pouvons envisager que chaque problème audio-visuel puisse posséder en lui un potentiel éclairage sur la pratique du montage sonore. D'une part, certains problèmes résisteront, nous ne pourrons en extraire quelque raisonnement valable ; d'autre part, ce ne sont pas tous les problèmes audio-visuels ou manœuvres sonores qui portent en eux un quelconque enseignement sur la pratique idéale du monteur sonore.

Or, si l'on tient compte de la diversité des moyens qui permettent d'accomplir une poïétique, c'est donc une méthode d'analyse qui a ses limites : limites d'une zone qu'on ne doit pas franchir car nous nous engagerions sur une mauvaise piste d'analyse, limites des conclusions et constatations dont nous pourrions tirer parti en ce sens que nous ne pourrions tout connaître et tout comprendre. De plus, il y aura toujours une part abstraite, indéfinie qui nous appellera et nous stimulera ; à trop y réfléchir, on ne s'aventure plus. « C'est que la conduite créatrice donne une place considérable à des motivations inconscientes, à des réflexes que trop de surveillance critique empêcherait de se déclencher, à des richesses culturelles "oubliées" mais présentes, à des facteurs corporels, injonctions, rythmes, ardeurs et fatigues [...] dont le sujet créant – comme tout sujet – ne saurait se soucier » (Passeron, 1996 : 51-52), et, en ce sens, c'est

pourquoi nous laissons une part inexplorée, c'est pourquoi nous ne considérons pas toutes les options à analyser et réfléchir dans le but avoué de se laisser une part de spontanéité créative. Nous avons la conviction que nous y trouverons l'équilibre nécessaire, que nous nous placerons encore une fois dans l'*entre-deux*, là où se trouvent les réponses.

Finalement, question de bien asseoir notre position théorique, nous devons, tout au long de cette analyse, trouver un autre équilibre : celui entre l'influence de mon moi-artiste et ce qui se trouve hors de moi – parce qu'entreprendre une poïétique implique en partie de faire aussi une analyse du créateur. Il ne s'agit pas de faire une psychanalyse, loin de là, mais, du moins, d'arriver à saisir certaines motivations et préoccupations du créateur, chercher à les faire émerger à même une création ou un corpus. Par ces gestes de création, l'artiste pourrait avoir « installé hors de lui et matériellement une réalité nouvelle, consistante, autonome, porteuse d'une richesse sémiotique dont il n'est plus le maître et qui ne l'exprime qu'incidemment, partiellement ou faussement. » (*ibid.* : 31) Ma façon de créer et mon style de montage prédisposent mon écoute et la manière dont j'aborde un problème audio-visuel puis installent une réalité matérielle avec laquelle je dois composer. Le danger de se laisser bernier par nos habitudes de création est bien présent. Cependant, si cette auto-poïétique m'oblige à me placer au centre de cette réflexion ou, à tout le moins, me rend extrêmement conscient de ma présence et de mon influence sur les conditions de la création, j'aurai tout autant à chercher hors de moi, à même la matière et le travail, la substance de l'œuvre et de la création ; il se trouve hors de moi un contexte qui conditionne tout geste de création.

« C'est pourquoi je dirai que d'être peintre c'est chercher indéfiniment ce qu'est la Peinture, et que d'être musicien, la Musique, et ainsi du reste. Mais c'est là une manière de s'exprimer, pour faire entendre que pour les hommes de ces étranges espèces, les œuvres (*quoi qu'ils pensent*) ne sont que les résidus extérieurs d'une activité dont elles ne furent que les buts apparents et nécessairement tels. J'écris *ceci* - mais *ceci* n'est que le résidu extérieur de ce qui se passe en moi, et ce pourrait être autre chose, car j'écris *ceci* par accident, association, moment de ce matin, et ne sais pourquoi *ceci* - en quoi et par quoi j'épuise sur-le-champ la quantité d'un certain "potentiel" qui me gêne dans l'âme. » (Valéry, 1974 : 1047)

Le travail est une valeur chère dans la manière dont je pratique le montage sonore. Le brassage des idées, la recherche d'un dialogue ou d'une confrontation image - son, l'étude de la résistance de la matière sonore et la patience face à l'évolution de l'objet sonore confèrent une valeur artisanale à notre travail de montage sonore⁷ ; il va sans dire que ce comportement, à la manière d'un labeur tenace, influence et détermine mes gestes de création. Il y a beaucoup à chercher, à trouver, à comprendre. Nous chercherons sans cesse, nous trouverons le moyen de se situer au creux de nos problèmes audio-visuels et de nos œuvres et nous comprendrons pourquoi nous en sommes arrivés là.

7. Claude Beaugrand est du même avis : « Le montage sonore est une pratique artisanale ; pour moi, faire du montage sonore, c'est une question de travail beaucoup plus que de concepts : c'est le temps que tu passes à travailler les choses de toutes sortes de manières. Je suis un artisan, un technicien, un "débosseur" ».

2. Saint-Denys Garneau, une création sonore

Le film *Saint-Denys Garneau*, du réalisateur Jean-Philippe Dupuis, ne se présentait pas comme un documentaire habituel. Bien que sa durée fût conforme au format télévisuel – le fameux « 52 minutes », – sa forme – tantôt entrevues assises, toutes de durée considérable, avec des spécialistes de l'œuvre de Garneau et d'autres intervenants, tantôt essais visuels où s'entremêlent de très jolis plans de la nature et des séquences de reconstitution invitant à suivre physiquement le poète – sa forme, donc, était en soi une question posée à la création sonore : le mariage des deux univers annonçait une difficulté rythmique évidente. Pour la première fois en ce qui me concerne, et je ne crois pas que la pratique en soit répandue dans la profession, j'ai décidé, devant le défi que représentait cet objet filmique, de tenir un « journal de bord », y recueillant mes impressions, des bribes d'idées, et aussi mes inquiétudes. Cela avait pour but premier de me relancer, de rassembler mes idées, et de faire émerger – et de définir – le vocabulaire sonore⁸ du film. Parallèlement à ces traces écrites, j'ai pris la peine de conserver trois versions du montage sonore, et ce, pour apprécier le progrès du travail, pour prendre la mesure des changements apportés à l'œuvre filmique. La revue des traces de création se fera en deux temps. D'abord, je considérerai ce qui se trouve consigné dans le journal de bord, mettant ces notes en rapport avec le film. Ensuite, je comparerai les trois versions de montage en me concentrant sur les dix premières minutes du film ; changements d'effets, déplacements de sons et réinterprétation des séquences sont donc au programme. Ces mouvements de création qui s'opèrent au fil du montage, fort probablement, se reflètent dans le journal de bord. Nous tenterons de retrouver les liens entre ces deux contenus.

8. Nous entendons par vocabulaire sonore la palette appropriée et vraisemblable d'effets sonores applicable à chaque film. Prenons la forêt : un vent dans les feuilles fait partie du vocabulaire sonore de ce lieu, alors que le bruit d'une porte qui s'ouvre ne cadre pas. Toutefois, il faut tenir compte de tous les aspects stylistique et narratif du contexte, et des procédés cinématographiques – *flashback*, désynchronisation, etc. –, qui peuvent rendre vraisemblable tel ou tel effet sonore.

2.1 Le journal de bord

L'idée de tenir un journal de bord répondait en fait à deux contraintes. La première a été évoquée, elle concerne la forme atypique de ce film documentaire. Il est rare de travailler sur ce genre de film – qui pourrait se qualifier d'essai documentaire. Le fait de tenir un journal de bord aiguïserait la présence d'esprit, stimulerait la réflexion, lui fournissant un nouveau terrain où s'exercer ; sur ce terrain s'exprimeraient des réactions quant à tel effet de montage aussi bien qu'un état d'esprit au terme d'une journée de travail. Ultimement, le journal allait devenir le lieu où nous méditerions sur la poésie, espérant trouver, dans les mots de Garneau, une réponse filmique⁹.

L'autre contrainte a trait à la technique de postproduction. La conception sonore complète, c'est-à-dire le montage et le mixage, s'est échelonnée sur une longue période – trois ou quatre mois, une durée inhabituelle par rapport à la moyenne des productions filmiques. Évidemment, le travail n'a pas été constant ; le film a pu bénéficier de pauses, de moments de gestation, de réflexion. Le journal de bord a servi de rappel, il a été un moyen de se replonger dans la création sans trop perdre le fil(m). Je dois aussi rappeler le contexte de production de la bande sonore. Au studio où se fait le montage sonore, nous travaillons souvent les films à deux, en parallèle. Il y a un partage du travail, une répartition des tâches. Pour ce film, j'ai fait le montage des effets sonores et des ambiances, alors que Martin Allard s'est occupé de la narration et de l'unité sonore du film. Il existe bien d'autres possibilités. Martin et moi, nous pouvons ainsi nous relancer, discuter, échanger sur la lecture ou l'interprétation du film, les choix sonores à effectuer, la qualité d'un segment de montage, etc. La portée de ce travail en équipe est appréciable. Aussi l'emploi de la première personne du singulier, dans les lignes qui suivent, n'est-il que de convention. Il s'agit ici de mes réflexions, mais, surtout, d'un travail de création sonore en commun.

9. Se plonger dans la poésie de Saint-Denys Garneau fut d'une grande aide. Il est assez normal, quand un film a pour sujet un créateur, de chercher à s'immiscer dans son œuvre ; l'invitation se faisait ici d'autant plus pressante que le poète québécois compose beaucoup avec la nature, les couleurs et... les sons.

Voici donc comment débute ce journal de bord.

12 avril 2010 – GARNEAU

Toujours très difficile de débiter un montage sonore, surtout quand l'objet filmique se dérobe sous nos doigts, nos gestes ou notre esprit.

Précédemment, la narration, élément majeur du film, a été enregistrée au Studio Harmonie avec le réalisateur, Jean-Philippe Dupuis, et Marie-Andrée Lamontagne. J'ai d'ailleurs fait un compte-rendu écrit de cet événement en y joignant la perspective de la ponctuation.

Mais en ce moment plus que jamais... comment sonoriser ce film ?

Déjà, je me préoccupe des difficultés. Je ne me concentre pas sur le potentiel poétique ou onirique de la bande sonore – non, je pense aux débuts difficiles. Je suis conscient des obstacles qu'oppose ce film (structure éclatée, absence de musique, figure du poète à évoquer ou à représenter), et je sens déjà que l'objet filmique glisse, qu'il se dérobe. J'aime beaucoup cette image. J'essaie de m'approcher du film, d'en comprendre les mécanismes, les liens, la structure séquentielle ; découvrir comment se déploient les séquences est une partie importante du travail du monteur sonore. Cependant, plus je m'en approche, plus j'ai l'impression que cet objet s'éloigne, que je n'arriverai pas à le comprendre. C'est un sentiment que j'éprouve assez souvent dans les débuts d'un montage. Même après avoir vu le film et tenté de le comprendre dans sa totalité, même après avoir rencontré le réalisateur et essayé de comprendre les thèmes qu'il veut explorer, les résultats ou les effets qu'il aimerait obtenir avec la bande sonore, le monteur sonore que je suis cherche par où prendre le film, par où l'entamer. Claude Beaugrand, monteur sonore et preneur de son chevronné, parlait de brèches, de fissures, de failles¹⁰, pas dans le sens d'un défaut mais avec l'idée d'une ouverture vers un potentiel quelconque. C'est une très bonne image : comment, par où, doit-on entrer dans ce film ?

10. Consulter la création *Les créations du sonore – La fabrique du sonore*, au <www.creationsonore.ca>, pour approfondir cette notion.

L'œuvre qui nous occupe présente une autre particularité : l'absence de son direct. La plupart du temps, en documentaire, le son direct constitue un excellent point de départ. La qualité du son et de la prise de son, les contextes temporels, géographiques, sont autant de données sur lesquelles peut s'appuyer le créateur sonore pour entreprendre le montage. Travailler à partir du son direct force à revisiter le matériel de tournage. Tel un archéologue qui tente de recoller certains morceaux, le monteur sonore s'approprie une partie du matériel filmique pour établir de nouveaux liens entre différentes sources sonores ; il arrive que certaines réponses se dévoilent d'elles-mêmes dans les nombreuses heures de tournage dont bénéficie un documentaire. Ces précieuses heures nous transportent – et cela vaut aussi pour les films de fiction – sur le plateau de tournage : on y apprend quelque chose des états d'âme, de la façon dont se sont déroulés les événements. Dans le cas présent, l'absence de son direct rend donc difficile ce début de montage : ce n'est pas tant le manque d'information – que l'on comble par déduction – que l'incapacité à s'approprier le film, l'entité « Garneau », au moyen du matériel de tournage. Il importe toutefois de noter que cette absence peut se transformer en atout au fil du montage, car un terrain vierge, fertile, s'ouvre ainsi à la création sonore ; il n'y a pas de « réalité sonore » à prendre en compte, le défi consistant alors à tenir le rythme.

Dans cette première note que j'écris, au terme d'une première journée de montage assez difficile, j'essaie de m'accrocher à ce qui a été réussi et qui jouera un rôle important dans le film : la narration. Celle-ci a été enregistrée environ deux semaines avant le début du montage, sur une durée de quatre jours – question de ne rien brusquer –, et en pensant à son apport éventuel à la création sonore. En regroupant les fragments distincts de la narration – poésie, prose et narration omnisciente – par journées d'enregistrement, nous nous donnions des conditions de travail dignes de ce nom : nous nous assurons de ne pas épuiser les voix à enregistrer, et nous traitons séparément les diverses interprétations à obtenir. En raison de contraintes d'ordre logistique ou financier, on ne peut s'offrir assez souvent ce luxe de disposer d'une marge de manœuvre qui multiplie nos possibilités d'action : on peut réécrire un passage (par exemple, une phrase trop lourde est modifiée pour la rendre plus

rythmique, plus cinématographique), tenter des interprétations variées, satisfaire à telle ou telle exigence d'un comédien ou d'un narrateur, etc. L'enregistrement devient ainsi une opération « malléable ».

Pourtant, malgré le succès de cette opération, le même questionnement persiste, la sonorisation du film reste pour l'instant une énigme. Les premières réponses ne se trouvent pas facilement. Dans la dernière phrase du passage, j'exagère fort probablement le désespoir qui m'habite, mais, après une journée de travail où aucune révélation sonore n'a montré le bout du nez, difficile de ne pas céder un peu au défaitisme.

14 avril 2010 – C'est drôle, on dirait que même une approche naturaliste sonore ne colle pas aux images... de nature.

Il y a quelque chose qui glisse, qui s'échappe.

Il s'agit des premiers jours de travail mais déjà, j'ai hâte de placer la narration enregistrée. Là, il y aura matière à réfléchir.

La narration se décline sous deux formes, dans ce film. Il y a d'abord une personnification du poète Saint-Denys Garneau : la voix du réalisateur, qui récite tantôt de la poésie, tantôt de la prose, considère la nature entourant Garneau, puis, dans une volonté auto-réflexive, la nature même de Garneau. Il y a aussi, mais à quelques endroits seulement dans le film, une instance narrative abstraite et omnisciente, à laquelle Marie-Andrée Lamontagne prête sa voix : dans de brèves interventions, cette instance narrative livre des éléments de la biographie de Garneau ou évoque sa condition physique. Se profile donc déjà cette possibilité d'un va-et-vient entre l'état physique du poète et un état poétique – son moi. La voix de Garneau, le rythme de cette voix modulera plusieurs plans et donnera (ou retiendra) l'élan du film.

Lorsqu'ils en ont la chance et qu'ils sont assez certains du texte narratif, le réalisateur et son monteur image, souvent, vont monter avec la piste sonore de

narration et en fonction d'elle. Cette opération sert principalement à vérifier le texte narratif et à déterminer, en cas d'incertitude quant au temps, la durée des plans destinés à soutenir les passages narratifs. Les questions de rythme ne seront prises en considération qu'à la conception sonore. L'ajout des premiers éléments sonores vient modifier la perception des images, du texte et du temps, souvent de manière brute ; c'est pourquoi ce travail est parfois fait en amont, c'est-à-dire à l'étape du montage image. Habituellement, pour se donner une sorte d'élan et pour constater l'effet des premiers sons, on s'attaque aux séquences de façon simple : un *roomtone*, un vent, quelques effets, qu'est-ce qui marche ? qu'est-ce qui ne marche pas ? quelles séquences exigeront une attention particulière ? Mais les données sont ici différentes. Nous sentons une résistance – un quelque chose qui ne veut pas embrayer – dès l'assemblage du premier montage sonore. Cette résistance émane fort probablement de la forme filmique, de cette forme d'essai documentaire. Nous avons beau débiter en sonorisant de façon simple, naturelle et réaliste quelques séquences, la résistance s'installe très rapidement. Plusieurs sons ne collent pas¹¹. La narration devient alors source de motivation, une possibilité de faire apparaître une première faille, une première réponse. C'est pourquoi j'attends ce moment avec une hâte créative. Ce sera l'occasion de passer les premiers sons, ceux ayant survécu aux premières vagues de résistance, au crible de la rythmique de la narration¹².

15 avril 2010 – Ce film est d'arbres, de vent et d'eau.

C'est un film de couleurs sonores :

- couleurs des vents

- couleurs des débits d'eau

« La voix des feuilles filtre

11. Ils ne collent pas à cause d'une première erreur de lecture du film... Nous y reviendrons.

12. Pourquoi ne pas avoir débuté par la narration, alors ? Tout simplement parce que dans la répartition du travail, lorsque nous avons effectué le montage sonore, il fallait d'abord nettoyer les prises sonores de narration faites en studio, et c'est mon collègue qui l'a fait.

*Une chanson
Plus claire un froissement
De robes plus claires aux plus
transparentes couleurs »*

St-Denys Garneau

*J'imagine facilement Garneau en train de composer ou de créer la nuit,
probablement la fenêtre ouverte pour faire pénétrer une légère brise d'été.
Le jour, il doit probablement écouter.*

Je réalise, avec le recul, que je commence à apprivoiser l'œuvre de Garneau, une des clés pour entrer dans le film de Dupuis, et que j'essaie d'en extirper une matière, une structure ou des thèmes : ici, dans ce passage du journal, les couleurs ; mais, aussi, la voix de la nature. La façon habituelle de définir le vocabulaire sonore d'un film passe par le son direct et un bon dépouillement sonore du film¹³. Ici, ce sont d'autres repères qui me permettent de définir ce lexique. Il faut, en tant que monteur sonore, être à l'affût des bons indices et ne pas résister aux changements qui s'imposent dans la manière de créer. En relisant le journal, je constate deux faits. D'abord, je commence à me préoccuper des couleurs : je ne peux définir, à cette étape du montage, comment cela modifiera le processus du montage sonore, mais je sens qu'il y a là un indice, un élément de la grande réponse. Ensuite, je passe d'un état où je veux reproduire (sonoriser) à un état conscient où je dois donner voix aux choses. C'est mon travail que de redonner voix à ces paysages tels que Garneau les entendait, lorsqu'il composait sa prose et ses poèmes. (D'ailleurs, je me suis permis cette petite fabulation alors que je travaillais de soir, comme un Garneau composant, en cette période de montage sonore..., probablement pour me donner un peu de courage !)

13. La méthode du dépouillement consiste à noter sur papier, séquence par séquence, ce qui sera nécessaire comme ambiances ou effets sonores, tant pour le bruitage que pour la post-synchronisation.

16 avril 2010 – Chercher la lumière dans le son. Techniquement, je cherche des hautes fréquences dans une brise matinale légère.

La lumière, les rayons de soleil à travers le feuillage d'un grand chêne, puis la nuit : tout cela est très présent dans ce film, et je constate que je dois jouer avec ce spectre lumineux. Je me donne même un repère technique assez logique et naturel : la lumière pourrait signifier une présence marquée des hautes fréquences – par exemple, à des bourrasques préférer un vent qui siffle, ou favoriser des insectes au chant strident ; ce qui à l'inverse implique, pour les plans de nuit ou les zones d'ombre, l'absence de hautes fréquences ou l'utilisation de basses fréquences ou de sons tonals graves. Déjà, on passe des couleurs à la lumière. Je me dirige tranquillement vers une faille, une possible réponse. Je délaisse donc tranquillement l'idée d'un montage son réaliste pour une bande sonore qui épousera couleurs et lumière¹⁴. La bande sonore aura des allures plus texturées, à la limite elle aura quelque chose de très lié, de *legato*. Cela donnera un montage sonore mieux en accord avec la poésie visuelle. Laissons les moments réalistes aux entrevues assises : en intérieur, un simple *roomtone*, peu ou pas de référence à l'extérieur – quelques pépiements d'oiseaux, sans plus.

19 avril 2010 – « On essaie de reconstruire avec les espaces le rythme »

St-Denys Garneau

*La couleur comme élément potentialisateur d'un espace quelconque...
pourquoi pas le son ?*

Ce vers de Garneau – mon préféré – concerne beaucoup le son au cinéma. Il valait la peine d'être noté dans le journal. Cette idée de créer des blocs de temps avec la gestion des espaces et des lieux est très intéressante. Le monteur sonore doit

14. L'idée est somme toute conceptuelle. Ce n'est pas mauvais en soi, mais je n'ai pas envie de faire des agencements « image et son » pour le simple plaisir de les doter d'une existence propre. Si ces relations audio-visuelles permettent un meilleur partage de l'écoute du monde de Garneau, le « concept » passera inaperçu. Il n'y a qu'un seul moyen de le savoir : l'essayer, le travailler, en évitant que ces combinaisons sonores deviennent par trop systématiques et évidentes, et prêter la plus grande attention à la réaction du film.

constamment composer avec le découpage des espaces et des temps. Il est maître des perspectives alors qu'un simple changement de volume au son indique une modification dans le point de vue offert par la caméra cinématographique. Le son orchestre le mouvement à l'intérieur d'un espace. Le monteur sonore peut jouer chaque coupe à l'image, ou s'effacer totalement au profit d'une unité cinématographique ou d'un montage image virtuose qui doit prendre la place momentanément.

Tant de questions et de pistes cinématographiques en si peu de mots : son œuvre m'apparaissait soudainement sonore, cinématographique. Plonger dans la littérature de Garneau devenait inévitable. Tout à coup, ses vers n'étaient plus qu'émotions et imagerie poétique. Des images mentales plus précises se formaient. À la lecture du vers transcrit dans cette note, je me convaincs d'une idée, j'imagine Garneau en train d'écouter. Puis, je m'étais souvenu de cette réplique du philosophe Gilles Deleuze où il parlait de la couleur comme le troisième élément (ou procédé) potentialisateur d'un espace quelconque¹⁵ – « L'espace quelconque garde une seule et même nature : il n'a plus de coordonnées, c'est un pur potentiel. [...] Ce sont donc les ombres, les blancs, les couleurs qui sont aptes à susciter et constituer des espaces quelconques, *espaces déconnectés ou vidés*. » (1983 : 169) Ça rejoint ce que je viens d'écrire : cette tentative de générer un espace, un rythme, une temporalité par l'entremise des couleurs, et de la lumière, forcément. Je me souviens que c'est à partir de ce moment que le travail de montage sonore a réellement pris son envol. Quel événement a fait naître ce nouveau souffle ? Je serais incapable d'en pointer un en particulier, mais il y a fort à parier que la lecture de ce vers et des discussions avec mon collègue monteur y sont pour beaucoup.

20 avril 2010 – L'idée, la ligne à tenir, c'est de ne pas décrocher : il s'agit plutôt de diffracter.

15. Gilles Deleuze précise que l'espace quelconque « n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu » et le définit comme « un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. *C'est un espace de jonction, comme pur lieu du possible.* » [nous soulignons] (1983 : 155)

Les mots de St-Denys-Garneau sont déjà présents et puissants : il faut les tenir, les accorder, les accompagner avec la matière sonore.

Voir les entrevues comme des intermèdes ou des films dans le film.

Je me réécrit des consignes, comme on les redonne à un boxeur entre les *rounds* d'un combat. J'aime bien la dernière consigne : à ce moment-là, la structure du film se précise dans mon esprit et je tente d'en voir les possibilités. La poésie de Garneau se transforme en poésie visuelle dans le documentaire. Les entrevues assises avec différents intervenants sont alors des ruptures dans la structure du documentaire. Ce sont de longues entrevues – presque toutes comptent au moins deux minutes –, de véritables intermèdes. Il n'y a pas de place pour l'interprétation. Ces entrevues découpent le documentaire, découpent les séquences. On doit repartir avec une nouvelle idée après chaque intervenant, autant de possibilités pour relancer la bande sonore. Nouvelles textures, nouveaux lieux, nouveau lexique sonore ? À voir !

22 avril 2010 – L'impression de faire un film sans coupures. Des sons qui apparaissent tranquillement et qui meurent tout doucement. Comme un ruisseau.

Laissons les coupes au montage image.

Retrouver, dans la vie immédiate, un certain lointain, une distance, une perspective sans dramatisation.

Redonner à la vie sa noblesse quotidienne, par sa propre matière.

Au moment où j'écris ces lignes, une semaine et demie s'est écoulée depuis le début du montage de la bande sonore de ce film. Ainsi, au fur et à mesure que le montage sonore progresse, on espère découvrir d'autres failles, des ouvertures possibles, une idée, un leitmotiv à développer. Puis, des impressions plus claires, plus affirmées, semblent émerger du film... et émerger en nous, comme une certitude en laquelle il faut avoir foi. On a parfois raison, et parfois on a tort. Ici, dans ce passage du

journal, c'était une mauvaise piste : plusieurs opérations effectuées dans la résonance de cette idée ont mené à des culs-de-sac. C'est que l'abondance des plans de ruisseaux, de cours d'eau, donnait une impression de fluidité, comme si tout devait être lisse, y compris la bande sonore. Comme je l'ai dit plus haut, le monteur sonore n'est pas obligé de jouer toutes les coupes, tous les *fades in* et les *fades out* placés par le monteur image. Habituellement, il agit ainsi pour unir des plans, des séquences, pour des raisons d'ordre géographique, thématique ou rythmique. Il n'est pas, non plus, obligé de jouer les entrées et les sorties des sons de façon franche. J'ai donc essayé, en revisitant certaines ambiances sonores déjà placées, d'y aller doucement avec les entrées et les sorties, soit en atténuant les attaques, soit en étirant au maximum les *fades in* et les *fades out*. Évidemment, la narration ainsi que toute ponctuation précise et compacte (comme le cri d'un oiseau ou le craquement d'une branche qui casse) ont échappé à ce traitement. Reste qu'au bout du compte, ça a résisté. Le film perdait le peu d'appuis rythmiques qu'il lui restait pour relancer les séquences plus longues. Inutile de se débattre en ces cas-là : le film veut aller dans un sens, il faut le suivre.

Suite 22 avril – Les vingt premières minutes du film sont constituées « d'images-états d'âme ». Bien malin celui qui décèle le bon rythme !

Une note de musique, un basson...

Une fréquence radio...

Des sons hétérogènes au milieu du monde de Garneau mais qui lieront des plans, des séquences... des idées.

Des enfants, premier poème de Garneau dans son recueil... voilà un son hétérogène.

Après plusieurs discussions avec mon collègue monteur et d'autres camarades, l'idée d'intégrer des éléments sonores hétérogènes à l'univers de Garneau tel que le dépeint le film, cette idée donc fait son chemin : le film doit aussi proposer une part de l'univers mental de Garneau, un univers en quelque sorte parallèle. Cependant, il ne

s'agit pas de faire appel à quelque son ésotérique. On doit rester dans le domaine du vraisemblable, le film se déroulant principalement en forêt, et respecter l'époque évoquée. Nous sommes dans un documentaire, après tout ! Le registre des sons disponibles est donc très mince ; mais des éléments sonores essentiels sont toujours disponibles : de la musique, la radio, des voix, le cri des enfants. Cela dit, il faut éviter de recourir à la musique, le réalisateur préférant qu'une bande sonore donne rythme au film. La présence sonore d'enfants au loin, s'amusant dans la forêt, tout près de la demeure familiale des Garneau, me semble être une belle possibilité. D'ailleurs, je notais précédemment que j'imaginai bien Saint-Denys Garneau écouter, au loin, avant de composer, de créer. Voilà exactement l'effet sonore dont j'avais besoin : assez pour diffracter l'image, le rythme du film, installer une impression de distance, mais aussi pour se faire une représentation mentale (et pourquoi pas géographique) de l'univers du poète. Mais je retiens surtout que c'est le poète lui-même, avec ses œuvres, qui m'a mis sur cette piste.

4 mai 2010 – Je me sens capable d'une écriture sonore.

Cependant, il manque un élément, ce son pour abstraire certaines séquences.

Exit les cours d'eau.

Exit les oiseaux.

Exit les sons à ancrage narratif.

Mais que reste-t-il en forêt ?

Quelque chose d'abstrait, quelque chose de naturel ?

Telle serait la demande du réalisateur. Pourtant, le film, dans sa construction et ses champs thématiques, impose des balises claires. La question demeure toute entière.

Mais que reste-t-il ?

Alors que de plus en plus d'éléments sonores tombent en place, le film prend forme et le monteur sonore gagne en assurance. Le film résiste beaucoup moins, il se dévoile, se présente. – Mais on n'arrive pas là sans heurts : bien souvent, il faut

revisiter plusieurs passages filmiques, plusieurs opérations sonores, quitte à remettre en question ce qui marchait déjà dans un moment particulier et isolé, mais qui semble faire défaut lorsqu'on observe le film d'un point de vue global. – La fin du montage approche, puis, après quelques visionnements, le réalisateur cherche encore quelque chose. Il manque un élément sonore abstrait qui viendrait relier les dernières minutes du film dans un bloc, dans une lecture que le réalisateur cherche à donner. Un son qui propulserait le spectateur dans cet espace mental de Garneau auquel je faisais référence plus tôt. Tout son naturel est à proscrire, et puis, il y en a déjà beaucoup dans le film. C'est la même chose pour les sons dits hétérogènes. Malgré le fait qu'ils apparaissent étrangers à l'univers visuel filmique, leur ancrage narratif est trop puissant. En fait, rien ne fera l'affaire et rien ne viendra résoudre cette « énigme ». Nous avons suivi la même logique, le même questionnement que celui qui nous avait permis de dresser la liste des sons hétérogènes possibles, mais cette fois le documentaire, les champs thématiques et le vocabulaire sonore du film imposent leurs limites. Un réalisateur a ses ambitions, ses goûts, ses désirs, mais le film finit toujours par s'imposer comme le véritable maître à bord.

2.2 Analyse des dix premières minutes

Fin mai 2010 : le journal de bord est laissé de côté alors que, faisant de plus en plus de visionnements avec le réalisateur, nous approchons d'une version finale du montage sonore. Le temps est venu de passer à l'analyse comparative des différentes versions de montage sonore que j'ai pu conserver. Évidemment, certains gestes de montage sont dus à mon collègue ; j'essaierai d'être le plus fidèle possible dans le compte rendu des prises de décision.

La première minute du film est un plan large d'une grande surface d'eau, avec, en voix *off*, les premiers vers du poète Garneau. La surface d'eau pourrait être un grand lac ou l'océan, impossible de le savoir. Il y a peu de remous sur l'eau, le ciel est gris [voir extrait #1]. La première version joue l'espace avec un *airtone* très large, très aérien. Puis, pour évoquer encore mieux l'espace, quelques goélands discrets et une

cloche de bouée se font entendre, au large. Quelques vagues douces viennent rappeler la présence de l'eau. Ce qui sera abandonné dès la deuxième version, c'est la largeur du plan sonore : exit l'*airtone* aérien, les oiseaux et la cloche évoquant l'espace, l'« au loin ». Les quelques vers récités appellent plutôt un espace intérieur ; plus précisément, c'est la manière dont ils sont prononcés qui dicte la voie à suivre (voire la voie à suivre pour tout le film). La voix douce, presque feutrée, du poète demande à ce que rien ne soit précipité. Comme je l'ai souligné plus haut, les premiers gestes de montage sonore sont souvent les plus ardues, et c'est en sonorisant de manière bien simple qu'émergent les premières idées. Pour être conforme à l'idée de grandeur, j'avais tablé sur un vaste espace extérieur – erreur classique d'interprétation, surtout en début de film –, mais le visionnement nous a conseillé de revenir un peu en arrière et de jouer l'état intérieur.

De ce long plan, nous passons par un fondu enchaîné à un plan, situé en forêt, montrant le torse d'un homme. L'homme est en fait filmé du nez jusqu'à mi-jambe ; en évitant de filmer ses yeux, on évite de lui donner une identité complète. D'ailleurs, tout au long du film, on ne verra jamais l'acteur interprétant Garneau dans son entièreté (à l'exception d'une seule fois où on ne le voit pas de près), laissant au spectateur le soin de recoller les fragments délivrés au fil du film. Ce procédé, si je l'interprète bien, sert aussi à freiner l'incarnation physique de Garneau, celle-ci restant vocale, en voix *off*. Pour respecter ce principe, nous avons reproduit la respiration de Garneau en suivant le mouvement de sa cage thoracique, bien mise en valeur à l'image. Ce son, apparu dès le début du montage sonore, est resté jusqu'au bout. D'une version à l'autre du montage, la présence des oiseaux et l'ambiance sonore de la forêt font l'objet de quelques variations, mais ces variations reflètent les préférences du réalisateur et non un quelconque choix esthétique.

Suivent un intertitre et un plan macroscopique d'une photo de Saint-Denis Garneau datant de juillet 1943. Les mains d'une personne manipulant la photo sont visibles. Ici, peu de souci sonore ; c'est plutôt la transition entre le plan précédent et ces plans qui a nécessité divers essais selon l'interprétation choisie. Dans la première version, le plan précédent se terminait par un *fade out* sonore, on ménageait un silence

sur l'intertitre et on revenait ensuite avec un « *roomtone* fenêtres ouvertes » pour l'insert de la photo. La deuxième version propose de tenir le son de la forêt et de perdre tranquillement les respirations sur l'intertitre. Ainsi, le texte de l'intertitre – « Ça n'est pas la fin de la nuit. Ça n'est pas la fin du monde. C'est moi » – se trouve lié aux plans précédents. Déjà cette impression d'un film sans coupes...

Le prochain plan, de la deuxième à la troisième minute, donne un point de vue subjectif d'une personne en canot. – Est-ce Garneau ? Fort probablement ; et on ne voit toujours par son corps. Une voix féminine, celle de Marie-Andrée Lamontagne en narratrice omnisciente, porte à notre connaissance quelques faits de la vie de Garneau. Au même moment, le canot glisse doucement sur un petit lac tranquille et une toute petite pluie s'abat sur le paysage laurentien, le son reproduisant très bien l'aspect paisible de ce plan. Seul élément marquant, la ponctuation qu'assurent des chants d'oiseaux : un huard sévit à deux reprises, un geai bleu chante par quatre fois. Dans les versions suivantes, il ne reste plus que le geai bleu, dont la présence est réduite à deux cris. Au cours des nombreux visionnements¹⁶, le réalisateur a émis plusieurs fois ses recommandations pour les chants d'oiseaux : ces chants permettent principalement de rythmer les séquences en forêt. Cette présence plutôt marquée lui apparaissait dérangeante. Il fallait donc revoir notre stratégie. Les chants d'oiseaux ont été réduits à l'essentiel, et nous avons articulé autrement certaines scènes : celles où il était possible d'utiliser d'autres effets sonores (respiration, présence physique, insectes, etc.) ou qu'il était possible de rythmer grâce à la narration. Ainsi, la scène en canot bénéficie de la narration, dont les segments ont été redistribués dans le temps et la durée de la séquence pour en rééquilibrer le rythme.

16. Les nombreux visionnements peuvent nous avoir joué un mauvais tour : plus on visionne, plus nombreuses sont, pour un réalisateur, les occasions d'exprimer un désaccord et de se convaincre du bien-fondé de son point de vue. Il ne s'agit pas de se défiler devant le réalisateur, seulement il est préférable d'avoir quelques armes à disposition plutôt que de se les faire enlever dès le début. Reste que l'entrée en scène hâtive du réalisateur, en fait de possibilités de création, est positive ; et surtout elle permet de s'assurer que la voie empruntée est bien la bonne.

De la troisième à la quatrième minute se succèdent trois plans : le premier, celui d'un canot accosté au bord d'une rivière au débit élevé et qui laisse deviner une forêt derrière la caméra ; le deuxième, un plan large de cette même rivière avec un ciel nuageux ; et le troisième, un plan rapproché d'un ruisseau [voir extrait #2]. Seuls sont joués les sons du torrent, de l'air pour le plan large, et du clapotis pour le canot et le ruisseau. Une corneille se fait entendre. Seul élément distinct, le tonnerre, qui gronde subtilement au loin. Cet élément sonore fait partie de la recherche de diffraction déjà évoquée : *L'idée, la ligne à tenir, c'est de ne pas décrocher : il s'agit plutôt de diffracter*. Bien qu'en rapport avec le ciel gris, le tonnerre, de par son utilisation autre que météorologique, crée une distance, une incertitude. Il y aura un changement quant à l'endroit précis où se fait entendre cet effet sonore. Dans la première version, on l'entend sur le plan du ruisseau à la fin de la narration ; il sera remplacé sur le plan large de la rivière pendant les dernières phrases du texte narratif. Après ou pendant : l'emplacement déterminait l'importance accordée au texte qui annonce les événements menant au décès du poète. Qui plus est, l'effet de diffraction ne se perdait pas, et ce son appelait l'espace, la grandeur et la largeur du plan qui nous était donné à voir.

Par un fondu au noir, on passe à une succession de plans en contre-plongée d'une forêt ensoleillée. De ces plans légèrement indistincts se dégage la sensation d'une chaleur d'été en forêt. Il fait très beau, les merles, les grives et les cigales pourraient s'en donner à cœur joie. Une légère brise effleure les feuilles. Tout simplement, nous plaçons ces sons sur ces plans. Dans mon journal de bord, j'évoque cette recherche de lumière dans le son. C'est ici que je tente mes premiers essais. J'ajoute tout d'abord, presque en sourdine, un bruit blanc. Le bruit blanc se mêle très bien au bruissement des feuilles qui, acoustiquement, se situe très près des hautes fréquences. Ajoutez à cela le chant de la cigale, et on obtient pour ces plans une prépondérance des hautes fréquences. Ainsi, on épouse la lumière, la bande sonore commence à se texturer tout en respectant l'aspect documentaire du film. On commence à construire des espaces avec du rythme. Cette idée sonore sera utilisée tout au long du film, idem pour les moments de nuit où l'aspect sombre des sons sera exploité – mais, ultimement, la présence des hautes fréquences sera amoindrie pour ne pas déséquilibrer le film dans

son ensemble. D'ailleurs, faisons un saut dans le temps du film et allons observer une scène où Garneau se trouve plongé dans la noirceur de la nuit. Cette séquence, se déroulant de la septième minute à la huitième minute, propose une série de plans de fleurs, des pivoines, et des plans très rapprochés de Garneau (toujours avec cette idée de ne pas le montrer en entier) la nuit, sur fond noir. Excepté un vent de brindilles sèches qui vient moduler la séquence, tous les sons ont une tonalité plus grave qu'à l'habitude, plus sombre. Le vent gronde, souffle, mais ne siffle pas. Ici encore, dans la première version de montage, la concordance entre son et lumière était très exploitée. Et encore une fois il a fallu revenir sur cette position en réintroduisant des éléments plus clairs ou plus aigus : le chant d'un grillon la nuit, une présence plus accentuée du vent de brindilles. Les raisons sont les mêmes que celles énoncées plus haut : il s'agit d'obtenir un équilibre sonore global au bout de l'aventure filmique.

Le film se poursuit, de 4 minutes 30 secondes à 7 minutes 15 secondes, avec deux séquences à l'identité sonore bien définie. La première montre Garneau, de dos, en plongée, en train d'écrire dans un cahier. Un long fondu enchaîné nous entraîne dans une succession de plans en extrême contre-plongée, plans de grands arbres dans lesquels souffle le vent. Débutera ensuite une première entrevue avec Yvon Rivard. L'habillement sonore est simple, pour ces séquences : *airtone*, bruitage de l'écriture, vent dans de grands arbres, *roomtone*. La narration du poète Garneau vient unir le tout. Rien ne bouge de l'une à l'autre des trois versions.

Un petit plan important vient scinder en deux le premier segment d'entrevue avec Yvon Rivard. Ce plan, en plongée, du haut d'une colline, en forêt, a pour point de vue la demeure du poète. Un fond d'air de forêt et un vent constant de feuillus viennent remplir le fond sonore. Au loin, on essaie d'installer la présence de la rivière que l'on a vue plus tôt dans le film. Puis, un craquement de branche se fait entendre, hors champ, pour indiquer une présence vivante, qu'elle soit animale ou humaine ; l'idée de placer le monde sonore et physique de Garneau. Pour la version finale, cette présence physique sera amplifiée par un son de martèlement de bois au loin, tel un petit chantier de construction. Ici encore la diffraction opère : une présence incertaine, au loin, qui

accroche notre oreille et qui n'aura pas de résolution. L'attention du spectateur dévie au passage, mais jamais suffisamment pour verser dans la déconcentration. On peut presque parler d'un « trompe-l'oreille ».¹⁷

À la neuvième minute du film se présente un autre questionnement sonore [voir extrait #3]. Pendant 40 secondes, le film se concentre sur un ruisseau, en plans rapprochés. Le premier plan, d'une durée de 20 secondes, filme le ruisseau, de près mais sans éliminer du cadre le contexte qui est le sien (berge, roches, lichen). Le deuxième plan, presque macroscopique, se concentre sur un bout de branche qui émerge à peine de l'eau. Le premier plan est simple dans sa conception sonore : débit d'eau d'un ruisseau, léger clapotis, un oiseau au loin dans la forêt. Au deuxième plan, en coupe franche, nous avons enlevé des couches sonores pour ne conserver comme son que le clapotis de la branche qui surgit de l'eau. L'intention était d'établir un rapport de concordance avec le texte lu par Garneau, en voix *off* : « Je tombais ici, comme au centre même du silence. Je n'étais pas encore accordé à ce calme, et j'en étais effrayé. » Reproduire cette *chute* vers le silence, générer cette diffraction. Dans la deuxième version de montage, le changement de valeur de plan et le changement sonore étaient plus appuyés. Le contraste était accentué, le son chutait vers le quasi-silence du deuxième plan. L'idée plaisait, elle a survécu aux visionnements, mais la version finale du montage ne conservera trace du procédé. C'est que, dans l'élan rythmique de cette séquence, élan appuyé par la narration, il fallait absolument lier les deux plans ; on ne pouvait les séparer de façon si abrupte. Le clapotis de la branche perce le débit général de l'eau et attire tout de même l'attention au centre de l'image. En réécoutant ces deux versions, il est plus clair que nous avons pris la bonne décision. Ce geste sonore appuyait beaucoup trop les propos du poète. Son discours poétique nous happe beaucoup plus alors que nous restons, comme spectateur, pris dans le continuum de l'eau.

17. L'idée de trompe-l'oreille est cette possibilité de jouer un son que le spectateur a conscience d'entendre tout en prenant le temps de se demander, par après, s'il a bien entendu ce qu'il entendait. En plaçant un son à un faible volume ou en ponctuant de façon précise et discrète, on peut arriver à cet effet. Nous définirons plus précisément ce procédé dans le chapitre consacré au film *Ma famille en 17 bobines*.

À 9 minutes 30 secondes, introduit par un fondu au noir, le film montre un plan de fleurs suivi d'un plan où l'on voit Garneau, stoïque, au loin et face à la caméra, devant la demeure familiale. C'est l'occasion de récidiver avec un vent de feuillus et quelques oiseaux au loin. Je m'en souviens, je trouvais qu'il manquait quelque chose à cette scène, il me semblait qu'elle recelait la possibilité d'une plus-value. Dans le journal de bord, je finis par m'arrêter à l'idée de sons hétérogènes. Une fois cette idée bien ancrée, j'ai survolé le film pour repérer les séquences susceptibles de bénéficier de cet apport. Rapidement, ce plan m'est apparu comme celui qui convenait parfaitement à la présence éloignée d'enfants. Le son des enfants qui s'amuse au loin, dans la forêt, est très discret, mais il s'en dégage une belle force poétique devant le Garneau stoïque, de glace. L'idée a immédiatement plu au réalisateur, elle ponctuait cette scène à merveille.

2.3 Retour sur la méthode

Qu'ont donc à offrir la tenue et la relecture du journal de bord ? Le premier principe qui émerge : en faire un recueil d'archives. En laissant ces traces derrière moi, je me permets de conserver les idées qui n'ont pu trouver place dans ce montage-ci, mais qui pourront éventuellement servir pour d'autres projets. Par exemple, si l'idée d'un film sonore sans coupures n'a pas été retenue, dans un projet filmique ultérieur¹⁸, cette voie a été la solution au problème que posait la bande sonore dans sa relation à l'image.

Du reste, il n'est pas impossible qu'au fil du travail sur un seul et même film la relecture des premières idées fasse émerger de nouvelles possibilités, invisibles – ou plutôt inaudibles – au moment où on se livrait aux premières esquisses de montage. Le journal de bord devient un outil de conception au même titre que le microphone ou l'enregistreur numérique. La relecture permet de raffiner la création sonore et l'écoute. On devient conscient de ce qui fonctionne et ne fonctionne pas. Stéphane Roy dit

18. Il s'agit du film *Ma famille en 17 bobines*, de Claudie Lévesque (2011), une production des Films de l'Autre, qui sera l'objet du prochain chapitre.

d'ailleurs que son « travail de nomination permet [...] d'aiguiser l'écoute, c'est à [s]on avis l'impact majeur sur [s]on activité de compositeur. [...] C'est un après-coup immédiat, [il] prend conscience de [s]es actions et à ce moment, [s]es fonctions sont utiles » (Roy, 2009 : 6) : je nomme, donc je peux.

Le journal de bord devient alors un outil de médiation avec soi-même au cours de la création sonore. En se donnant ainsi un interlocuteur, on stimule l'échange et la relance d'idées. D'ailleurs, il ne fait pas de doute – faire une bande sonore à deux monteurs facilite le travail et stimule la création. D'autres oreilles, d'autres points d'écoute ne sont jamais à négliger ; il suffit de penser au mixeur qui entre dans le processus avec son nouveau regard, sa nouvelle écoute. Bien que, dans le cas présent, l'« interlocuteur » n'ait pas d'oreilles et soit fait de papier, sa capacité à condenser, à recueillir en peu de mots ce qui fait la force et la faiblesse du monteur et à cerner les écueils d'un film en fait un outil de premier plan. En fait, c'est un dispositif qui me convient très bien, car dans cette tension entre force et faiblesse, entre craintes et aspirations, je reconnais ma pratique sonore. Idéalement, le journal de bord pourrait servir d'outil de médiation avec le réalisateur ou d'autres membres de l'équipe. Dans le cas présent, le journal de bord aura pris, par moments, une tournure plus intime, qui ne concerne que le monteur sonore. Par je ne sais quel choix initial, je constate donc que j'ai privilégié cette forme plus personnelle. Qu'est-ce qui m'y a poussé ?

La première condition de ce journal était que je puisse y écrire sans retenue ; le désir d'en faire un objet libre et révélateur primait. Il faut aussi remarquer que le journal de bord ne fait jamais mention de détails techniques. Mes notes témoignent principalement d'impressions, de réflexions esthétiques ou de pensées générales sur le travail de conception, le tout oscillant entre craintes, constatations, idées et espoirs. Côté progression chronologique, les premières notes traduisent rapidement les craintes du monteur, celui-ci passant ensuite à un état d'espoir pour finalement échapper aux craintes et embarquer dans la singularité du film. Ensuite viennent les premières idées et les constatations plus concrètes. En fait, le tout s'organise parallèlement à la construction de la bande sonore du film qui, elle, se construit un peu de la même

manière. Le monteur, se trouvant devant le vide sonore au tout début du film, se considère dans une position vulnérable. Il place quelques premiers sons, et émergent alors les premiers constats, éventuellement les premières idées. Mais curieusement, le dernier passage du journal ramène un état de questionnement. Le travail de montage presque accompli, est-ce que le monteur s'avoue vaincu devant la dernière demande du réalisateur, ou aspire-t-il à pousser le son du film jusqu'au bout ?

Pourtant, tout au long du film, la réponse à ce dernier défi lui était donnée, dans divers fragments de l'œuvre. *Que reste-t-il ?* C'est la distance – une distance liée à l'univers mental de Garneau. Les éléments sont là : la diffraction, le refus de l'incarnation physique totale, le procédé où nous imaginons Garneau en train d'écouter au loin ; ce sont là des éléments, des façons de faire, des objectifs que nous nous sommes fixés et dont témoigne la bande sonore tout au long du film. Évidemment, en ne décelant que les fragments qui composaient ce discours principal, nous avons pu arriver à nos fins et créer une bande sonore à l'image de ce que véhiculait le film. D'ailleurs, une fois ces fragments d'univers découverts, lorsque nous avons su comment aborder le film, les sons simples, naturels ou réalistes ont alors pris place facilement – tout à coup, ça colle, comme par magie. Il suffit de comparer les dernières notes, celles du 22 avril et du 4 mai, pour constater que les idées de diffraction et de distance ont donné l'élan manquant au film et que les sons ont enfin pu prendre leur place. Nous estimons qu'avec la relecture du journal de bord et l'analyse de son contenu, nous avons pu pousser notre pensée sur la bande sonore un peu plus loin et déceler les mécanismes cachés ou sous-entendus du film.

Toutefois, ce qui retient notre attention, c'est le contraste entre ce que constatent les écrits et ce qu'il y a, dans le montage sonore, pour les dix premières minutes du film. Deux différences surgissent lorsque l'on compare le journal de bord et les versions de montage sonore. La première version de montage représente une semaine et demie de travail, la deuxième version quatre semaines de travail réparties sur un mois de demi, et la version finale avoisine les six semaines réparties sur deux mois. En comparant les trois versions, on constate, malgré des changements apparents, que la

base et le corps de la bande sonore se sont essentiellement définis dans la première version. Ainsi, alors que les notes du journal continuent de traduire une inquiétude quant à « ce que pourrait être le film » sur le plan sonore, le film, lui, a déjà trouvé ses repères. Bien sûr, les craintes ont été véritables, et la grande majorité des idées ou trouvailles sonores ont été tentées, essayées, explorées, mais elles ont rarement survécu. D'ailleurs, j'écris vers la fin du journal que je me sens capable d'une écriture sonore. Il ne faut pas négliger le fait que le monteur sonore reste en recherche constante d'une meilleure bande sonore, d'un son encore mieux au service du film et de son propos. Normal, donc, qu'il continue de chercher des brèches dans un film au potentiel sonore élevé. Mais le film, à mi-parcours de la création sonore, demandait autre chose : une attention détaillée mais discrète. Ainsi, malgré que les inquiétudes exprimées dans le journal sont fondées, elles témoignent d'une crainte préventive : il y a disparité entre la lecture du travail accompli et ce que le monteur a déjà installé instinctivement dans le film, entre ce que le monteur croit penser et interpréter du film et ce qu'il fait, tout simplement. La première différence se situe alors entre l'écoute du monteur et l'écoute du film (ou intérieure au film).

Car là est l'enjeu majeur dans ce film : gérer les différentes écoutes, la mienne, celle de Garneau, et finalement celle du film, laquelle sera entendue par les spectateurs. Ici, l'écoute qui m'intéresse, c'est la mienne, celle que j'ai injectée dans la création sonore, influencé par ma compréhension du film, mon expérience personnelle, ma lecture des poèmes de Garneau et ma mémoire affective. Il y a eu de ma part – et c'est ici que se situe la deuxième différence – d'énormes attentes envers la narration, le journal en témoigne. Le choix des interprétations, l'influence de la narration sur le rythme, ces opérations se sont déroulées avec beaucoup d'aisance et de facilité. La narration a vite trouvé son rythme, la manière de se dévoiler, et ce, sans véritablement offrir de résistance à la bande sonore, pas plus d'ailleurs qu'une relance. Et là où je prêtais la plus grande attention à la gestion du rythme par la narration, je délaissais le poids des mots du texte narratif. Cette écoute a fait fausse route, je n'ai pu cerner pleinement ce que la narration me révélait : la possibilité de voyager dans l'espace des mots de Garneau, clé pour comprendre son espace intérieur. Transmettre l'écoute de

Garneau était le but, mais parfois, certain de moi-même et en raison d'un certain manque d'expérience, c'est mon écoute que j'injectais au film. Je tiens à préciser qu'il est essentiel que le concepteur sonore insuffle son écoute aux films dont il assure la création sonore : c'est ainsi que se marque, et se forme, sa sensibilité de créateur ; seulement il faut s'assurer que cette écoute soit en accord avec celle du film (ce qui a fait partiellement défaut, dans mon cas).

Cette erreur d'écoute concerne aussi ce qu'on pourrait peut-être appeler une « autre écoute », celle qui regroupe les yeux et la relecture, puisque dans mon journal certaines notes sont des plus éclairantes :

... même une approche naturaliste sonore ne colle pas aux images...

Le jour, il doit probablement écouter.

Les mots de Garneau [...]: il faut les tenir, les accorder, les accompagner avec la matière sonore.

Il existe donc une nette disparité entre ce que reflètent les écrits (qui représentent la pensée sonore générale du monteur) et le montage final. Cette disparité trouve écho, à plus grande échelle, dans une première analyse des propos tenus par quelques concepteurs sonores¹⁹ au cours d'ateliers et de conférences. Il a été relevé que leurs « propos oscillent entre une description concrète de leur travail et une série de souhaits, de projections orientées vers une pratique supérieure de la conception sonore » (Dallaire et al.). Ici, la description concrète du travail, c'est l'analyse de la bande sonore finale du film *Saint-Denys Garneau*, qui porte, inscrite en elle, les traces de nos changements de perspective tout au long de l'évolution du montage. De l'autre côté, il y a le journal de bord qui recueille des propos, des idées, des aspirations, en vue de la réalisation de la bande sonore d'un film singulier. La narration devait jouer un rôle très important, selon les vues du concepteur sonore, dont les espoirs se fondaient sur une pratique idéale et une préconception de la bande sonore du film. Puis, par une erreur

19. Cette analyse fait partie de la synthèse des premières études menées par le laboratoire de recherche-crédation *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*.

d'écoute, le monteur a investi temporairement les mauvaises zones de création sonore – reproduction naturaliste et même romantique –, ce qui l'a empêché d'atteindre au but principal du film : redonner l'espace intérieur de Garneau. Cette préconception s'explique par l'imprécision de la première lecture du film, mais surtout par ce quelque chose que le monteur sonore espérait injecter au film.

À bien y penser, il est normal que notre démarche, à l'échelle de notre expérience propre, reflète la démarche générale et idéale d'un concepteur sonore. L'espoir d'une pratique dite supérieure chez le concepteur sonore se trouve inscrit dans chaque œuvre à laquelle il réfléchit, cette pratique se façonne de projet en projet, de film en film. Ultimement, si on pouvait décortiquer la pratique idéale d'un monteur sonore, on y trouverait la somme de tous les « journaux de bord » qui ont été ou qui auraient pu être tenus par le concepteur en question. Idéalement, si le journal de bord conserve les traces du chemin parcouru pour transformer la pensée sonore – ou l'écoute – du concepteur sonore en une bande sonore filmique et s'il est possible, après une relecture et une analyse de son contenu, de cristalliser le discours d'un film à travers les différents fragments qui ont composé ce discours et cette bande sonore, alors le journal de bord contient les conditions idéales qui permettent à un concepteur sonore de lier la pratique concrète et la pratique idéalisée du monteur sonore.

Enfin, nous croyons que le journal de bord se prête mieux aux projets filmiques singuliers, où les conditions de création sont plus libres. Les projets de type narratif classique sont déjà engagés sur des voies habituelles de création, alors que les projets singuliers, hors des cadres classiques, ouvrent la porte aux essais sonores et à l'expérimentation. Plus de liberté donne un journal de bord plus révélateur. Ainsi, dans sa forme la plus libre, le journal révèle le meilleur des sensibilités pures et des aspirations idéales du monteur sonore. Il s'agit d'un outil idéal pour faire le pont (presque) complet entre une pratique concrète et une pratique idéale. Cependant, ce qui empêchera la réconciliation complète et totale entre pratique concrète et pratique supérieure, ce sont les conditions singulières de chaque film, qui créent une résistance – il faut écouter le film nous dire ce qu'il veut. Trouver le juste milieu entre

ce que l'on peut injecter au film et le film lui-même (Allard : 11) est le défi du créateur sonore. Il peut tout de même se compter chanceux, car il y aura toujours un film, un projet, où sera ménagé un espace, plus ou moins grand, de conditions possibles permettant d'aspirer à cette pratique supérieure de la conception sonore.

3. *Ma famille en 17 bobines*, une expérience du « non-montage sonore »

Il suffit d'enlever les sons réels du monde qui est représenté à l'écran, de les remplacer par des sons étrangers, ou encore de les distordre et qu'ils n'aient plus de rapport direct avec l'image, pour que le film se mette à sonner, à trouver une résonance.

- Andreï Tarkovski

« Ce qui fait l'éternité, c'est le souvenir que tu laisses aux autres », dit une des voix hors-champ du film *Ma famille en 17 bobines*, philosopant à propos de la vie et, par le fait même, à propos de la mort. Le cinéma possède cette puissance de créer de l'éternité. Il y arrive grâce aux images et aux sons, ces matières qui, une fois assemblées, exposent des modalités de vie ; cet assemblage, inversement, formera ou forme déjà des souvenirs. Dans cette nuée d'impressions et de rêveries, on ne sait plus trop quelles matières, visuelles et sonores, dans leur va-et-vient audio-visuel constant, actualisent ces pouvoirs d'évocation. Au cours de notre histoire physiologique et cinématographique, l'image a, pour plusieurs raisons, toujours eu la priorité et un pouvoir sur le son²⁰. Cet état des choses a tracé et encadré une des principales manières d'organiser le continuum audio-visuel et de penser la bande sonore – et il se perpétue encore aujourd'hui : le son se subordonne (plus souvent qu'autrement) à l'image. Cependant, loin de moi l'idée, comme monteur sonore, de me plaindre de la situation puisque j'y trouve un malin plaisir, celui de moduler, par l'agencement des sons, une relecture de l'image, celui de lancer la spectature dans un jeu de reprises et de réinterprétations. Nous avons déjà pu suivre cette (re)lecture audio-visuelle dans le film *Saint-Denys Garneau*. Toutefois, d'autres films parviennent à imposer certaines conditions : une autre façon de travailler, d'appriivoiser la matière audio-visuelle, et peut-être un autre type de subordination du son à l'image.

20. Voir sur les points de synchronisation, la synchrèse et la valeur ajoutée du son, Chion, 1985 : 77-91 & 1990 : 33-57 ; sur le mariage image-son, Jullier, 2006 : 3-5, 55-65.

Ma famille en 17 bobines, court métrage réalisé par Claudie Lévesque, produit aux Films de l'Autre et distribué par la maison Les Films du 3 mars, est un film personnel qui allie images stylisées, moments arrachés au réel et archives familiales sur support 8mm. Valsant entre le documentaire et l'expérimental, ce film déploie ses séquences dans un « désordre ordonné » qui a toutes les apparences d'un flux mental – le pouvoir mnésique des images est mis de l'avant. Quant à la bande sonore, elle est composée de voix, celles des frères et sœurs de la réalisatrice, qui répondent à des questions portant sur le passé familial et sur des préoccupations existentielles. Ces voix cohabitent avec les effets et ambiances sonores, qui ont le rôle d'exprimer et de faire émerger ces substances de la mémoire, symbolisant à la fois le passé de la réalisatrice et le passé de l'enfant que nous avons pu être. L'analyse poétique de la conception sonore de ce film mettra de l'avant d'autres modalités du travail de composition sonore : nous comptons explorer, en recomposant le parcours vécu chronologiquement, les débuts du montage sonore et les diverses interactions avec la réalisatrice. Une dynamique particulière s'est installée dans ce parcours non sans embûche, une méthode de travail non orthodoxe s'est imposée ; nous l'appellerons le « non-montage sonore ».

3.1 Rencontre préparatoire avec la réalisatrice

Je reçois le matériel filmique peu de temps avant la première rencontre prévue avec la réalisatrice, question de visionner le film-en-chantier dans son état le plus avancé et de pouvoir me préparer adéquatement. Les quelques éléments habituels s'y retrouvent : le montage image achevé dans lequel sont dispersées quelques bribes sonores et les voix *off* des personnes interviewées. Toutefois, comme ce film est constitué d'images d'archives pour la plupart sans son, cette présence d'éléments sonores a immédiatement piqué ma curiosité. J'ai immédiatement constaté que les quelques sons présents ne s'arrimaient que très rarement à l'image, autant sur le plan thématique et sémantique²¹ que sur le plan du synchronisme – les relations synchrones logiques, où la source correspond au son émis, étaient absentes. Il était donc logique de

21. Par exemple, l'image d'un champ agricole devrait produire une ambiance sonore d'un champ agricole – ce qui était rarement le cas dans cette version de montage de *Ma famille en 17 bobines*.

déduire que ces éléments sonores avaient été placés et réfléchis, mais surtout, qu'ils devaient assurément jouer un rôle clé dans l'équilibre du montage image. Dès le premier contact, je constate alors que ce film, à l'allure dépouillée – allure qui lui semblait naturelle –, ne se contente pas d'un simple son guide. La première rencontre avec la réalisatrice allait confirmer cette intuition.

Cette première rencontre a lieu : nous abordons quelques questions générales sur le film, les thèmes à explorer, la possible utilisation de filtres pour modifier le son, la manière dont la bande sonore devrait être ponctuée ou rythmée, la possibilité de consulter des archives vidéo VHS pour y trouver des sons uniques à tel ou tel moment de la vie familiale. Que veut dire tel plan ? Veut-on éviter à tout prix toute musique extra-diégétique (il y a déjà un extrait musical, le seul, qui est une chanson *country* enregistrée lors d'un spectacle) ? Que cherche-t-on à obtenir comme effet de sens grâce à cette transition ? Les coupures au noir, qui durent quelques secondes, représentent-elles des changements de bobines ?²² Émergeront alors, au fil de la discussion, deux éléments qui nous apparaissent majeurs pour la suite du processus : le désir d'une musicalisation de la bande sonore et, ce qui avait piqué préalablement ma curiosité, le placement volontaire d'effets et d'ambiances sonores à l'étape du montage image.

Tout d'abord, pourquoi musicaliser ? De manière concise, la réalisatrice m'explique que les ponctuations sonores et les variations dynamiques des sons lui paraissent importantes pour le film, et que d'injecter un certain rythme à des séquences bien précises lui permettra, elle l'espère, de pousser un peu plus loin l'aspect impressionniste du montage image. Cette première donnée en main, l'idée de la musicalisation fait un bout de chemin et m'inspire de deux manières : premièrement, on trouve, dans le cadre expérimental du film et dans la structure du montage image, un potentiel inhérent de musicalisation du son et des bruits [voir extrait #4], d'agencement rythmique de ces matériaux, et plus encore, on y entend déjà la possible

22. Consulter, en annexe II, le dépouillement et les notes de *Ma famille en 17 bobines*.

formation de leitmotifs²³ ; deuxièmement, j'ai la forte impression qu'on devra structurer et orchestrer les éléments de la bande sonore de manière très précise, et peut-être davantage, en parfaite harmonie avec la structure du montage image très segmentée. Les 17 bobines du titre²⁴ m'apparaissent comme une évidence même : la bande sonore doit avoir 17 petites sections tels les mouvements d'une symphonie. L'avenir me laissera savoir que je me serai trompé sur toute la ligne...

La réalisatrice me laisse aussi savoir que les premiers essais sonores réalisés par sa monteuse image, Pascale Paroissien, et elle-même étaient intuitifs et sentis, deux ans de travail au montage image les avaient éprouvés ; il ne fallait donc pas les ignorer. Toutefois, je me méfiais d'autre chose. Au fil de ma pratique et des projets que j'ai montés, j'ai constaté que l'attachement qu'éprouve le réalisateur pour son montage image « verrouillé »²⁵ est fort et grand. Obtenir cette version qui verrouille son montage nécessite de grands efforts et beaucoup d'assurance de la part du cinéaste ; c'est pourquoi cette version possède souvent un caractère quasi divin, et ce, même si la bande sonore est brouillonne, incomplète ou carrément absente. Quand l'équipe de postproduction sonore intervient sur le film, elle provoque inévitablement deux chocs : le montage image ne réagit plus tout à fait de la même manière puisque l'ajout de nouveaux sons vient modifier la lecture de ce montage image tant idolâtré ; et la disparition ou la modification de l'ancienne bande sonore, à laquelle s'était attaché le cinéaste malgré les imperfections qui la parsemaient, cause aussi une (mauvaise) surprise. Cependant, même avant ma mise en garde, il était déjà convenu, dans le plan de la réalisatrice, qu'un travail de conception sonore était nécessaire et qu'il y avait

23. Cette manière de faire, je l'emprunte évidemment aux musiciens bruitistes et aux compositeurs électroacoustiques qui ont grandement contribué à ce type de conception et d'agencement sonore.

24. Le montage image ne fait référence qu'aux bobines 1 et 17 par des intertitres. Nous saurons à une étape ultérieure dans la création que les 17 bobines ne sont pas 17 moments mais bien 17 bobines de famille avec lesquelles la réalisatrice a bâti son film.

25. Le montage image verrouillé, ou barré, ou *picture lock* dans le jargon du métier, est une version du montage image quasi finale: au moment où le *picture lock* est décrété, il n'est plus possible d'effectuer des modifications sur la durée de plans ou du film ni d'effectuer des déplacements de plans ou de séquences. Le générique est également absent de cette version (on en connaît les durées approximatives) et il reste l'étape de la colorisation et du *online* (retour aux sources visuelles « pleine résolution » originales). D'ailleurs, un autre synonyme du montage image barré est le montage final *offline*.

place pour des propositions audacieuses, quitte à se débarrasser des sons déjà en place. Dans les faits, ça ne sera pas aussi évident...

3.2 Premières étapes du montage sonore

Le montage sonore débute ; trouver le ton du film s'avère une opération complexe. Les images expérimentales et le frétillage de la pellicule 8 mm m'entraînent vers un montage éclaté et nerveux. Puis, le film offre si peu d'images non stylisées, des moments que l'on rattache à une réalité contemporaine : ces séquences devraient-elles être denses en information sonore, comme si nous y étions, tout à coup ? Comment jouer les voix *off* – comme on dit : « jouer d'un instrument » ? Tel quel ? Doit-on en modifier la texture, les distordre, leur donner un aspect « entrevue téléphonique » ou « radiophonique » ? Bien qu'on ait abordé ces idées et ces thèmes durant la rencontre préparatoire, aucune décision n'avait été prise, nous avions fait confiance à notre curiosité, et l'on s'était donné la directive de s'essayer, en espérant qu'une porte s'ouvre et nous mène sur le bon chemin – la faille dirions-nous. Le film a une durée d'environ 25 minutes mais il est convenu, lors de cette même rencontre préparatoire, de n'écouter que les 10 premières minutes d'une première version de montage, sorte d'ébauche de la forme que prendrait la bande sonore : ce sera bien utile pour relancer le débat sonore. Cette façon de procéder, récurrente dans notre contexte de production, nous permet de confronter nos premières idées sonores à l'équipe de réalisation. Souvent, seul le réalisateur est invité à ce visionnement. C'est l'occasion de lui montrer les premiers essais, les premières découvertes, de constater les variations d'intensité, les changements de vitesse filmique ou les surprises que nous cherchons à générer, volontairement ou non, sans s'être trop compromis dans une conception sonore. Cette volonté participe de notre attitude entreprenante et collaborative, et démontre que nous ne nous sommes pas engagés seuls sur la direction sonore à prendre, qu'il ne sera jamais trop tard pour modifier tel effet ou telle structure en cours de route ; le but ultime est de susciter un débat, une discussion sur la création de la bande sonore (et d'un film, ne l'oublions pas).

Malheureusement, ce premier visionnement n'engendre pas l'enthousiasme escompté. Quelques éléments positifs tels l'aspect ludique général et le contraste aménagé lors des apparitions des quelques intertitres font office de petite victoire, mais au final, la bande sonore génère un inconfort chez la réalisatrice. Premier constat, les nouveaux éléments sonores accélèrent énormément le film. Parmi ces éléments, peu d'entre eux sont liés, leur réactivation constante sur la partition filmique accélère la cadence de façon effrénée. La structure séquentielle et hyper-rapide que je me voyais explorer avec les 17 bobines contribue à cette accélération ; il faut abandonner cette idée. Pourtant, ces 17 bobines m'apparaissent comme une idée en symbiose avec le film – même si celles-ci n'étaient pas toutes clairement démarquées : une nouvelle bobine, un nouveau son, une nouvelle vie, chacune son authenticité, un peu comme les nombreux enfants de la famille Lévesque. Bref, j'ai trop mis d'attention sur l'aspect symbolique du titre et le sens que je pouvais en retirer pour le travail sonore. Par le fait même, ce que je cherchais aussi à faire, c'était d'offrir une première structure, en 17 petits actes, pour cadencer le rythme de la présence sonore tel un métronome. Cette erreur de lecture, ce manque d'écoute me fait passer à côté du fait que le film est simplement divisé en deux actes, deux questions, chacune ayant droit à sa propre partie : une première partie, concentrée sur la mort d'un jeune frère lors de corvées agricoles sur la terre familiale, qui se compose de séquences et de plans rythmiquement instables, des plans agités et animés par la présence fantomatique d'un frère (et d'un enfant en bas âge) perdu – et qui s'oppose à cette deuxième partie plus douce et liée, telle une partition parsemée de *legatos*, consacrée à des questionnements existentiels et où l'on assiste au dévoilement, tout en pudeur, de secrets de l'enfance et de l'adolescence, sorte de main tendue à un frère, où y plane un sentiment de douceur.

À cette étape, celle correspondant aux balbutiements de la conception, la bande sonore surligne trop : elle surligne trop les 17 bobines ; elle surligne de manière maladroite le tout petit segment de l'anniversaire du père, court plan inséré dans la séquence du début, usant d'un chant provenant des archives familiales – un « Bonne fête » altéré acoustiquement ; il y a quelque chose de trop évident dans l'accompagnement sonore, quelque chose de trop littéral, de trop direct. Un autre

exemple : sur les images de chair animale dépecée, filmées dans une échelle de plan quasi macroscopique, à 7 minutes 30 secondes, j'appose le son de l'après-chasse, trouvé aussi dans les archives sur support vidéo, où les hommes et femmes célébraient leur prise et préparaient la surface de travail pour dépecer l'animal chassé. Rien de macabre ou de désagréable pour les oreilles mais, par son association trop évidente, la douce violence de ces plans n'opérait plus. Le fait de venir ainsi souligner désamorce le caractère subtil des images. Il faut corriger le tir, il faut changer de méthode, il n'y a qu'un seul constat : le son doit adopter une posture discrète car le film cherche lui-même à être discret²⁶. Selon la réalisatrice, comme tout est trop gros, le spectateur n'a pas le temps de prendre la pleine mesure de l'état généré par le film. Il n'a pas la possibilité de comprendre la charge émotive, ce n'est plus que de l'information pure à absorber, il n'y a plus rien à ressentir ; le spectateur n'est plus affecté. L'équilibre du film n'est pas respecté car le son bouscule tout, il précipite le dévoilement et l'évolution du film, le but de ce film étant de faire ressentir (ce qui prend du temps) et non de dire. Pour ces raisons, il devient évident, pour la réalisatrice, que le son manque lui-même d'écoute²⁷ ; le son, monté ainsi, n'a pas su écouter ni collaborer avec le rythme du film et le poids des images.

Puis, nous découvrons, la réalisatrice et moi, que nous n'abordons pas la musicalisation de la bande sonore de la même manière. Alors que ma façon d'aborder la musicalisation, comme nous l'avons expliqué ci-haut, est plus proche des préoccupations des électroacousticiens, la musicalisation pour Claudie Lévesque, ce n'est pas l'envie de conceptualiser dans un cadre musical certains bruits, ce n'est pas une organisation orchestrale définie et structurée, il s'agit plutôt d'une organisation rythmique, très variable, où surgiront des pointes sonores, pour créer de l'éclat, des moments d'étonnement, pour déstabiliser, où se joueront, en contrepoint, des silences ou des accalmies sonores. Bref, l'idée qu'elle se fait de la musicalisation en est une de

26. Il faudrait se demander éventuellement pourquoi les images, elles, n'ont pas à être autant discrètes. Quel support doit jouer le rôle de mémoire ? De catalyseur d'une violence oubliée ? Est-ce parce que l'image, plus proche du rêve et du souvenir, a déjà pu atténuer les effets de la violence et de l'inconfort et que le son aurait l'ingrate tâche de réactualiser, dans un présent insoutenable, cet inconfort ?

27. La réalisatrice a utilisé ces mots tels quels ; n'est-ce pas déjà une piste de conception formidable !

rythme et d'équilibre général, appliqués à l'ensemble de la bande sonore – et possiblement, si nous décortiquons le film un peu plus, il s'agirait d'injecter dans l'ensemble un certain déséquilibre car révéler ce qui est enfoui dans l'image nécessiterait du déséquilibre et de la diffraction : il faut percer le prisme de l'image pour rejoindre son cœur. Pour la réalisatrice, la musicalisation, ce sont tous ces changements dynamiques et subis qui font sentir l'oppression et font affleurer les non-dits déjà présents. La musicalisation recherchée est inscrite à même l'organisation et le déploiement des thèmes du film, orchestrée et réactivée par le duo image / son.

Ce premier faux pas de ma part nous mène vers un léger inconfort : nous éprouvons de la difficulté à comprendre exactement la pensée et l'approche de l'autre, nous sentons que cette personne avec qui l'on collabore ne comprend pas la direction, la contribution que l'on compte apporter au film ; car nous travaillons pour le film, personne ne cherche à imprimer obstinément sa marque d'artiste sur le film, là n'est pas la question. Force est de constater que nous devons revisiter nos premières idées et, dans mon cas, prendre un bon pas en arrière pour mieux comprendre là où j'ai fait fausse route. J'en profite alors pour revoir la version du montage image verrouillé et comprendre la logique suivant laquelle se déploient les quelques sons qui ont été placés ; je comprends à ce moment qu'il doit y avoir des réponses précises, dans cette organisation, qui dicteront la suite des choses. Durant ce visionnement, je note mes nouvelles idées, que j'essaie d'accorder avec les directives de la réalisatrice [voir document en annexe II]. De retour à la table de montage, je dégage aussi le trop-plein sonore, j'aménage de nouveaux espaces, de nouveaux blocs de temps, je cherche à être plus subtil, moins flamboyant, à l'intérieur de chacune des séquences. Le point de vue de la réalisatrice à ce sujet a clarifié quelques éléments à propos de la bande sonore désirée et j'y adhère complètement.

Pour le reste, je persiste. Malgré les erreurs évidentes de surlignage sonore que j'ai corrigées du mieux que je l'estimais, j'insiste encore (et même trop) sur la pertinence de donner une forme structurée au montage sonore. De son côté, la réalisatrice en vient à la conclusion que la part sonore, pour l'instant, écrase l'image : le

film et les images n'arrivent pas à s'exprimer convenablement, et le montage image semble perdre son mode de fonctionnement interne. Nous sommes définitivement chacun sur nos îlots, isolés par nos conceptions respectives, et nous cherchons le moyen de rejoindre l'autre, sans succès. Notre distance n'est pas un terrain propice à la collaboration ; nous ne sommes plus capables de transmettre nos idées. Un choc devient nécessaire, et c'est à ce moment que la réalisatrice conçoit un terme qui exprime ce qu'elle souhaite : elle veut du « non-montage sonore ».

Quoi ? Non-monter ? Mais je suis un monteur, je ne peux me nier, je ne peux m'effacer. Et surtout, je veux que le son conserve une place de choix ; pour moi, c'est du cinéma après tout, un complexe audio-visuel. Bien sûr, dans ce concept imaginé se trouve une dure vérité à mon sujet : j'ai trop monté le film, j'y ai mis trop de choix, trop d'intentions, trop de son, trop de cadres fermes, de structures. Comment négocier avec ce choc ? Est-ce un désaveu ? Pour l'instant, je ne peux m'attarder à ces questions, je n'ai pas vraiment le choix, je dois servir l'œuvre filmique.

Toutefois, avec le recul, cela devient une révélation pour la suite des choses – je dois retirer du son, je dois me retirer : retirer ce qui est trop rationnel, retirer mes intentions, éteindre l'écoute active, atteindre un état flottant, une écoute flottante²⁸ – et cela pose une excellente question à la création sonore.

3.3 Qu'a été le « non-montage sonore » ?

Le non-montage sonore est essentiellement une forme d'effacement volontaire de la bande sonore, qui a pour but de faire place aux images et au déploiement de l'expressivité sous-jacente du montage image. Il s'agit de rendre transparente ou invisible toute opération du sonore qui risquerait de brouiller l'attention que nous portons à l'image, tout en continuant discrètement ce travail habituel

28. Nous employons la notion d'« écoute flottante » dans le même esprit que le fait la psychanalyse, c'est-à-dire que c'est une écoute qui ne privilégie rien d'avance et qui capte, sans filtre subjectif, l'information qui lui est transmise, tout en étant attentif aux soubresauts conscients et, surtout, inconscients que cela provoque chez celui qui écoute / analyse.

d'accompagnement et de relance de l'image. Idéalement, l'intervention sonore, orchestrée par le monteur sonore, doit laisser le moins de trace possible. Ainsi, les images doivent pouvoir parler d'elles-mêmes, à tout le moins donner l'impression que l'union du sonore et du visuel est intégrée et organique. Le son ne peut occuper toute la scène, mais, par des détours subtils, il doit continuer de déranger, moduler, bousculer la lecture standardisée d'une image. Il serait erroné de croire qu'il s'agit de caprices de créateur de la part d'un cinéaste désirant privilégier ces images, insatiables en termes de contrôle de la dynamique audio-visuelle, au détriment d'une bande sonore qui ne pourrait arriver à créer le même émoi que la symphonie visuelle ; il n'en n'est rien. Le son y joue un rôle prépondérant, mais de manière effacée. La réalisatrice le réitère : son film a besoin d'une approche sonore calculée. Le problème vient du fait que le son, dans sa première mouture, déterminait trop la lecture des images, du montage et du film. Le spectateur doit pouvoir construire ses propres références, ses propres impressions et souvenirs, les images contiennent déjà plusieurs signes qui les rendent d'elles-mêmes signifiantes, le montage a sa propre rythmique, nul besoin de forcer les mécanismes de création d'affects. Les couches filmiques doivent aménager des espaces pour déployer pleinement les images, ce que permettrait le « non-montage sonore ».

Lorsque la lecture des images n'est pas forcée, le monteur sonore doit s'assurer, comme deuxième condition, que le son donne cette impression de surgir spontanément, presque par hasard, avec l'image. Il doit se mettre en place une logique naturelle et non forcée dans l'agencement du son et de l'image ; les images traîneraient avec elles des sons, qui émergeraient au gré des besoins du film. Pour tenter de bien cerner les enjeux auxquels nous faisons face et enrichir, d'un côté comme de l'autre, notre vision du travail sonore, nous avons soulevé, dans nos discussions de conception sonore, l'idée d'une archéologie des images. Mais cette analogie, en lien direct avec le « non-montage », aurait pour principe qu'en creusant l'image, nous aurions accès au son²⁹, et,

29. En ce sens, nous constatons qu'il ne s'agirait pas de mettre des sons *sur* les images pour créer une combinaison audio-visuelle – donc qui, à partir du possible, génère du réel – mais bien de les extraire de l'image : l'extraction du son dans l'image – et sa transformation subséquente – s'alignant dans un

peut-être, dans un élan total, aux affects qui y sont liés. C'est l'idée que le son serait déjà enfoui dans l'image et qu'il faudrait le laisser venir à nous, à force d'un travail patient de défrichage et d'exploration du territoire de l'image³⁰. Le voyage proposé par *Ma famille en 17 bobines* au spectateur est intuitif et libre, le concepteur sonore devrait pouvoir travailler le film de la même manière. Le concepteur sonore doit se placer dans une attitude du ressentir, c'est-à-dire dans un mode de réception ouvert, sans filtre, et non pas du sentir, dans une poursuite intentionnelle et une quête permanente de compréhension. À l'opposé, le montage, qui est calcul, mise en scène, structure, est donc une opération rationnelle de choix. Par exemple, initialement, l'application de choix sonores au film, des choix conscients et, par le fait même, trop méthodiques, ne fonctionnait pas, il a fallu corriger ; il fallait laisser venir le film (et les images) vers soi, mettre de côté l'esprit rationnel et faire confiance aux instincts. Les images s'imprimeraient sous forme de traces dans l'esprit du concepteur sonore et de là émergeraient les sons à apposer dans la bande image (pour reprendre cette idée d'extraction et, inversement, d'injection). Il ne serait plus question d'agencement dans ce cas mais plutôt d'implication naturelle et intégrée. Qui plus est, il s'agirait de faire appel à ce que l'on pourrait qualifier de dressage à la sensibilité des images – laquelle est ici beaucoup de choses : la couleur, le mouvement, la nature du motif, le ton, le récit, l'action, etc., et non pas simplement à une attitude instinctive. Cette mise en contact répétitive et constante serait vue comme un apprentissage de la logique affective du film, comme un musicien répéterait un passage jusqu'à sentir chacune de ses nuances, desquelles surgiraient les accords ou la mélodie qu'il y ajoutera. En ce sens, les nombreux échanges, discussions et « audio-visionnements » nous ont permis, à la réalisatrice et moi, de développer cette sensibilité dans l'intérêt commun du film, et de, peut-être, réussir à établir, de manière inconsciente, un terrain de communication.

rapport virtuel / actuel, le son présent en puissance dans l'image, le continuum audio-visuel réagissant de manière imprévisible au type d'extraction qui aura lieu.

30. Nous sommes conscients de l'étrange contradiction que nous générons car creuser l'image indique plutôt une attitude active, qu'il y a action volontaire alors que de laisser le son enfoui venir à nous indique une attitude passive - l'un et l'autre ne semblent pas compatibles. Claude Beaugrand disait : « L'image sonore est choisie pour sa capacité d'évoquer autre chose qu'elle-même ; elle s'ajoute au plan, telle une image fantôme. » Qu'on l'appelle ou non, le fantôme surgit tout comme on espérait que le son surgisse... je me demande finalement quelle posture nous avons adoptée : l'archéologie des images ou la parapsychologie des images ?

Enfin, il faut comprendre que le « non-montage sonore » permet de mettre en place une non-conscience du sonore plus assumée, plus extrême. Cette non-conscience libère le chemin et facilite, finalement, l'accès aux images. D'ailleurs, Daniel Deshays, dans un entretien avec Nicolas Philibert, en réaction au fait qu'il est rare de voir un film se composer en fonction du son, décrit (positivement ou négativement, on ne sait pas trop...) ces conditions de non-conscience du sonore que l'on retrouve dans une grande majorité de films, autant en création qu'à la réception spectatorielle du film :

« Le sonore n'apparaît jamais finalement, on voit un film, on n'écoute pas un film. Il n'y a pas de conscience du sonore. Si le sonore travaille derrière c'est qu'on a tout fait pour que le film se constitue à partir du sonore, mais il n'apparaîtra jamais pour lui-même. Pourtant dans certaines conditions de qualité de travail du son, le film obtient une force souvent supérieure aux films qui n'ont pas intégré cette dimension. »

Ma famille en 17 bobines ne se constitue pas à partir du sonore, de l'aveu même de la réalisatrice. Cependant, le « non-montage sonore » aura tout de même mis en place les conditions pour que le sonore travaille derrière l'image et que le film se propulse à un niveau supérieur. Le « non-montage sonore » assumerait plus que toute autre posture de création que le son n'apparaîtra jamais pour lui-même, mais ce n'est pas un constat d'échec ; il y a *quelque chose* dans cette posture de création à comprendre, à apprendre ou à retenir et qui pourrait influencer un pan de la création sonore au cinéma.

3.3.1 Le « non-montage sonore » : l'éloge de la transparence

Le non-montage nie par son nom même le principe de montage qui est un procédé d'écriture ; mais le geste de monter n'est jamais bien loin. Il est vital que le monteur continue d'écrire la partition sonore du film malgré la position de retrait qu'il doit adopter. En montage image d'une fiction classique, la transparence du montage est un objectif constant : il est important d'effacer toute trace de montage de l'image pour rendre totalement fluide la compréhension du récit et ne pas montrer aux spectateurs les artifices du cinéma. La transparence du dispositif, dans cette situation, s'apparente à une totale élimination de la conscience du procédé. Ce serait une transparence de

l'expression. On supprime les obstacles qui pourraient altérer la compréhension. Le procédé recherché pour la conception sonore de *Ma famille en 17 bobines* n'est pas celui-là.

On arrive à penser le procédé de conception sonore de ce film en le rapprochant de ce que Roland Barthes a formulé sous l'expression de « degré zéro de l'écriture ». L'écriture se situerait entre la langue, « collective et codifiée », et le style, « individuel et quasi physiologique ». Cela nécessiterait que l'écrivain s'insère au milieu de ses deux pôles, y effectue des choix qui deviendront écriture. Le degré zéro serait cette « parole transparente [où s'] accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style. » (Barthes, 1953 : 109) Notre écriture filmique impliquerait alors que le son « s'absente » au profit de l'image. Toutefois, le son, en s'effaçant, se déchargerait-il de son lot d'intentions et d'énergie ? La transparence qui nous concerne ici n'est pas celle de la forme ou de l'expression – qui serait la représentation d'une idée dans sa forme la plus simple, sans entrave – mais bien celle de la description – qui présenterait le réel (filmique) tel qu'il est, sans détour, débarrassée de toute intention.³¹ Il faudrait peut-être comprendre ici que le son chercherait non pas à se placer en retrait ni à disparaître entièrement mais, finalement, à être transparent, limpide mais toujours ancré ou pensé dans et par l'image, pour donner la clé donnant accès à la pure matière du film. Le son ne serait pas un obstacle ; le sonore serait une attitude se propageant sur tout le film, pour présenter la véritable identité du film ; le « non-montage » permettrait au son de mieux accompagner, mieux pointer les éléments à déchiffrer ; ce qui ne serait pas monté – donc non-monté – serait alors criant, ce qui serait caché ou retenu s'exprimerait brusquement par son absence : la présence d'un monteur qui organise cette partition complexe est alors nécessaire à l'obtention de ce sonore qui porte conseil.

31. Nous tirons cette idée d'une séance de Stéphane Lojkine lors d'un cours d'initiation à la *french theory*, donné en février 2011 à l'université de Provence ; transcription disponible au <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/Ecriture.php> [en ligne le 15 juillet 2013]

Ce premier portrait est ce qui nous permet d'émettre une première hypothèse selon laquelle le protocole de travail de la bande sonore de ce film – le « non-montage sonore » – est analogique au sujet du film et à sa manière de fonctionner : un film qui ressasse des souvenirs enfouis, cachés et presque transparents, par un procédé d'anamnèse, nécessiterait une conception sonore qui travaille la lecture des images et du son de manière latente, cachée, (donc) analogique, dans le but de faire surgir des relations audio-visuelles qui nous permettraient de participer à une expérience cinématographique et sonore d'une anamnèse et de vivre de manière esthétique et éthique les souvenirs que tentent de faire poindre *Ma famille en 17 bobines*. Nous approfondirons cette hypothèse en explorant et en analysant les techniques et gestes employés pour obtenir ce que nous avons appelé le « non-montage sonore » et, un peu plus loin, la signification et les modes de fonctionnement rattachés aux thèmes du film.

3.3.2 *Techniques et gestes du non-montage sonore : entendre ce qui se cache*

Bien qu'il ait accepté la convention qu'est le « non-montage », le monteur sonore doit pouvoir traduire le tout en gestes concrets de montage. Le non-montage exige ainsi son lot de manipulations et de contorsions qui nécessitent une réelle réflexion sur la matière audio-visuelle. Cependant, là où le monteur sonore cherchera à imprégner le film de sa touche créatrice et d'idées sonores marquées, le « non-monteur » cherchera le contraire ; l'invisibilité³² sera le *modus operandi*. Nous aimerions aussi rappeler que cette posture et ces techniques sont possibles grâce à l'aspect expérimental du film.

De cette volonté de s'effacer ou de se rendre transparent découle une première méthode : il s'agit de minimiser, plus encore d'abolir les coupes franches sonores. Les entrées ou chutes abruptes sonores définissent notre écoute et une partie de notre

32. Un joli paradoxe se forme : le « non-montage sonore » est *invisible*, non pas inaudible – il y a des sons –, ni sourd – il y a de l'écoute. Cela pourrait nous indiquer que le « non-montage sonore » modifie, provoque, altère ou révèle (comme en photo) l'image sans se faire voir telle une structure invisible, c'est-à-dire sans que l'apparence de l'image soit affectée, puisqu'on aurait inscrit, par cette approche de montage, une conscience dans l'image et pas de la matière sur l'image. Ce paradoxe nous montre, peut-être, que, à la manière dont nous avons extrait le son de l'image, le « non-montage » nous force à le réinjecter.

conception de l'espace sonore, et par le fait même, de l'espace physique que l'on tente de reproduire ou représenter. Un premier type de coupes franches, celles qui se conjuguent aux changements de lieux ou d'espaces diégétiques, révèlent la présence du sonore, par un choc dynamique, et l'apparition d'un nouvel espace à apprivoiser. Un deuxième type de coupes franches sonores agit à l'intérieur même des séquences, lors d'un changement de perspective ou d'échelle de plan, par exemple. Ces coupes, qui tentent de définir l'espace acoustique au sein d'une même scène, révèlent la présence d'une manipulation, et ce, même si elles tendent vers l'invisibilité en tentant de définir une vraisemblance sonore – par exemple, dans un film narratif classique, de manière générale, un gros plan filmique, auquel est rattaché un son rapproché plein volume, qui coupera à un plan large au montage image, aura, à présent, pour son une ambiance sonore générale avec peu de volume³³. Ce sont surtout ces coupes, ces marques qui pointent au spectateur la présence sonore. En supprimant le plus possible ses traces, le monteur efface la marque de ses gestes et arrive à une nouvelle invisibilité du sonore ; une nouvelle expérience de la mise en scène du sonore est possible. Concrètement, pour y arriver, il faut identifier les coupes franches proposées par le montage image qui posent problème et ne plus redoubler ces coupes par une ponctuation sonore afin d'éviter les changements dynamiques qui brusquent la progression du procédé mnémorique du film. On peut aussi changer le volume du son, d'un plan à l'autre, mais en y allant progressivement, par un geste de mixage en douceur. Puis, pour quelques cas particuliers de débuts ou de fins de séquences entières, on peut décaler, soit en avançant ou en retardant, l'entrée (ou la sortie) sonore par rapport à la coupe lançant ou terminant la séquence [voir extrait #5]. Ce jeu de coupes sonores peut être aussi abordé avec des entrées ou des sorties sonores progressives, communément appelées « *fade in* » et « *fade out* ». En évitant les changements dynamiques brusques, nous établissons un mode où il y a peu de déstabilisation de la perception sonore – tel

33. Ces marques tendent à s'effacer précisément parce qu'elles participent explicitement d'un type d'écriture classique : elles apparaissent au spectateur, mais elles sont rapidement absorbées en tant que marque d'énonciation ; bref, j'entends (ou pas), et c'est tout. À l'inverse, le « non-montage », qui pourrait nous paraître plus transparent, est plus agissant : j'entends (ou pas) *et* ça fait dérailler, ça dérange ; pourtant, la marque est réellement absente. Nous ne pouvons soulever que la contradiction et nous y voyons matière à réflexion, toute tentative de réponse demande un approfondissement de la question que nous sommes, pour l'instant, incapables de mener à terme.

effet ou telle ambiance sonore ne seront pas remarqués ou même perçus de manière consciente par le spectateur. Le sonore aura la liberté, dans une relative discrétion, d'agir sur l'image sans dicter consciemment au spectateur la lecture audio-visuelle à faire.

La deuxième technique employée travaille aux limites de la perception auditive et joue avec la notion de conscience (et d'inconscience) de cette perception : il s'agit de ce que j'appelle un trompe-l'oreille. À la manière d'un trompe-l'œil qui propose des illusions visuelles, le trompe-l'oreille cherche à créer l'illusion que l'on a perçu, ou pas, un son ; il serait peut-être plus juste de dire que l'on tente de provoquer une hallucination auditive. Par la mise en place et le montage d'un effet sonore à la limite perceptible de l'oreille du spectateur ou d'une ambiance sonore sous-jacente et difficilement identifiable, on installe dans l'esprit perceptif du spectateur un doute : ai-je bien entendu ce son ? Cette technique demande donc, en plus d'un montage précis, un mixage savant et brillamment orchestré. La matière sonore doit posséder à la fois amplitude et subtilité. Il est aussi plus facile de créer cet effet lorsqu'on rattache l'effet sonore en trompe-l'oreille à une source visuelle à l'écran. Le spectateur cherchera dans l'image ce qu'il croit entendre et se demandera s'il le perçoit réellement ou s'il est affecté par une pure fabrication mentale. Puis, pour orchestrer l'apparence d'une possible présence, il est primordial que le monteur organise les différents sons qui composent et entourent le trompe-l'oreille de manière à percevoir, cette fois de manière consciente, l'apparition ou la disparition d'une présence sonore. Cet effet dynamique est essentiel à la réussite de la méthode : conscient qu'une modification s'est opérée, le spectateur ne saura plus dire s'il aura réellement entendu ce son trompe-l'oreille ou s'il l'aura imaginé, halluciné au milieu de la masse sonore dans un élan de perception synesthésique. Par exemple, dans *Ma famille en 17 bobines*, cette méthode est employée sur la séquence d'un pique-nique familial [voir extrait #6]. L'ambiance sonore d'un léger vent de feuilles est placée à la limite de l'audibilité, dans un léger « *fade in* » constant ; ainsi, il est impossible de percevoir l'arrivée ou l'apparition de ce son dans cette séquence. Au final, à la coupe au noir, on perçoit, au niveau auditif, qu'une substance disparaît. Inconscient de ce vent doux, le spectateur se demande alors

s'il l'a réellement entendu, ou s'il ne l'a imaginé qu'à la vue du frémissement des feuilles sur la pellicule comme on se remémore un doux souvenir d'été. L'emprise de cette technique sur le spectateur dépend de la richesse des images mentales, aussi complexes soient-elles, qu'elle suscite. Une petite mise en garde s'impose, cependant, puisqu'il est difficile d'assurer le succès de ce petit procédé : les salles de cinéma, les systèmes de projection ou les télévisions ont tous un calibrage sonore différent ; ainsi, si en salle de mixage, nous sommes capables d'obtenir l'effet du trompe-l'oreille, à la limite de la perception auditive, il est très probable que cet effet se perde une fois le film projeté dans un autre contexte, le spectateur entendant trop fort l'effet sonore ou étant carrément incapable d'entendre l'effet sonore placé, ce qui annule le principe de trompe-l'oreille.

Ensuite, le travail des textures sonores, conçu et pensé en accord avec les principes de l'écoute réduite et les variables contenues dans la typo-morphologie établie par Pierre Schaeffer³⁴, est fortement considéré pour obtenir cette discrétion de la bande sonore. Cette troisième méthode n'est pas unique à cette pratique que nous nommons « non-montage sonore » mais son haut degré d'utilisation en fait un objet digne de mention dans le cadre d'une auto-poïétique. En ce qui a trait à notre ouvrage filmique, cette manière de faire cherche à décupler ou à faire émerger ce que l'image, le montage ou le film exprime, sans se livrer à la simple redite sonore synchrone à la source visuelle qui déploie, au même moment, sa puissance émotive. Le son cherche plutôt à décupler cette puissance de manière subtile, sorte de soutien de l'image. Par exemple, dans le parcours mnémonique que la réalisatrice a composé, le film cherche à exprimer et générer, à certains moments, un inconfort. Cet inconfort se révèle de manière plus évidente à diverses reprises, que ce soit par la voix lors de la reconstitution de la mort du jeune frère ou par les intertitres et le dévoilement de secrets enfouis du passé. Le travail des textures sonores, au sein de combinaisons audio-visuelles particulières, sur quelques séquences bien précises, tente aussi de

34. Sur les différentes variables établies par Pierre Schaeffer, consulter le tableau des critères typo-morphologiques au <<http://creationsonore.ca/docs/enseignement/tableautypo-morphologique.pdf>>

généraliser cet inconfort sans avoir à l'évoquer de manière littérale. À la septième minute du film [voir et écouter extrait #7], il y a cette séquence montée de plans d'un chevreuil dépecé (nous en avons fait mention plus haut dans ce chapitre). L'enjeu reste le même : exprimer un inconfort au creux de cette « douce violence ». Les sons d'après-chasse, brisant la douce mélancolie de ce moment, n'ayant pas fonctionné, il fallait trouver une alternative sonore qui allait respecter ces deux conditions. Il devenait plus simple et plus élégant d'exprimer l'inconfort par la texture et l'aspect sensoriel d'un son, tout en dénichant dans ce même sonore un rythme et une allure douce, en accord avec les besoins de la séquence. Le son choisi, sorte de bourdonnement mécanisé oscillant que l'on ne peut rattacher à son origine – peut-être agricole ? peut-être humain ? –, jouait parfaitement ce rôle. La durée en apparence indéfinie de ce son participe aussi à l'inconfort général. Pour *Ma famille en 17 bobines*, les textures sonores sensorielles remplissent bien leur rôle – exprimer comment pourrait se vivre cet inconfort de manière esthétique – lorsqu'elles sont analogiques au type de souvenirs enfouis.

D'autres gestes de montage et d'autres manières d'aborder la matière sonore furent utilisés pour accomplir ce « non-montage sonore » ; nommons particulièrement l'utilisation de sons provenant du tournage vidéo *MiniDV*, sons monophoniques ayant pour résonance un étrange et léger effet de boîte (dû au dispositif de la caméra)³⁵ ; une prédisposition de création du concepteur qui laisse émerger (ou venir à soi) les sons naturellement par une écoute flottante, d'où se formeraient des associations libres qui provoqueraient des synchronisations image / son atypiques, sorte d'impressions révélatrices de la marche à suivre. Toutefois, ces techniques, et celles développées précédemment, ne doivent pas être utilisées systématiquement. L'idée de « non-montage » et de transparence du travail sonore est importante ; mais il n'y a pas de

35. Quelques questions se posent à ce sujet : pourquoi l'application et le montage de ces sons, dans ce mode recherché de discrétion, a-t-il si bien fonctionné ? De par leur nature déjà intégrée au propos ou aux matériaux du film ? Serait-ce des sons qui contiennent déjà le poids du film, des sons donc naturels, évidents, non forcés, en équilibre avec le monde de la réalisatrice et qui, ainsi, sont plus faciles à rendre discrets ? Le son trouve souvent le moyen d'être en accord (ou en désaccord) avec le film : le son se synchronisera tôt ou tard sur une partie du film et ce ne sera pas nécessairement à l'image mais il faudra rester attentif à comment le son se synchronise, à quoi il se rattache et comment il vient enrichir cette association.

raison de sacrifier les notions de rythme et d'équilibre propres au montage sonore. Le monteur, dans ce paradigme du « non-montage », doit constamment être sur ses gardes pour pouvoir se tenir en retrait du film, en retrait du son, il doit constamment s'assurer que ses opérations de montage soient intuitives – instinct du film pour la discrétion, et instinct du monteur pour le rythme – et qu'elles restent transparentes. Et, dans cette disposition créatrice, il est une fois de plus intéressant de remarquer que ces techniques appellent au sous-entendu, au sou(s)-venir, à l'impression d'un déjà-vu, à la discrétion et à la subtilité ; cela ajoute quelques arguments à notre postulat sur la forte analogie entre notre protocole de travail sonore et le mode de fonctionnement de ce film.

3.4 Thèmes sonores du film : comprendre ce qui se cache

Qu'en est-il de ce mode de fonctionnement du film, de ces thèmes qui organisent et chapeautent la progression du film ? Nous constatons que ces thèmes – la mort et une relation incestueuse au sein d'une famille – concernent des sujets tabous, propices au secret ou au refoulement ; qu'il est question de quelque chose de caché, de sous-entendus, d'une matière ou de secrets sous-jacents, qui travaillent l'inconscient, l'en-dessous (ce à quoi le « non-montage » tente d'arriver) et qui cherchent à se révéler, à émerger, percer, ici et là (comme une ponctuation sonore). Nous avons construit la bande sonore pour qu'elle ne soit pas aperçue, qu'elle soit « sous-entendue » (dans le sens de ne pas l'entendre), tout en travaillant l'image, patiemment, pour tenter d'en percer le mystère, de faire poindre inconsciemment le son au travers de l'image, de révéler ce que les images et le film cherchent à exprimer. La bande sonore ainsi construite serait une sorte de tabou, une matière, pour le film, qu'il ne faut pas mettre de l'avant mais qui agit, par en-dessous : une matière qui arrime souterrainement la forme du film.

Qui plus est, ce sont des secrets lourds à porter pour la réalisatrice. Nous avons donc, à quelques moments, pensé et conçu le sonore pour favoriser le surgissement d'affects ou d'idées témoignant de cette réalité. Spécifions tout d'abord que les images du film ont, pour la plupart, des références explicites : un tracteur, un champ, une

action, un moment. Cependant, ces références n'épuisent pas tout le sens de l'image, puisqu'elle veut, par moments, faire aussi sentir (ou rappeler) des émotions, des affects, des idées, des souvenirs, qu'on ne peut pas directement induire ou déduire de ce qu'on voit, mais qui réussissent à surgir, par exemple, de la superposition d'une voix, de ce qu'on lit ou de ce qu'on entend. Ainsi, il a été question d'utiliser le son de la destruction d'une maison ayant appartenu à la famille Lévesque sur les premiers intertitres et sur la séquence de chair animale dépecée. Le but était que cet effet sonore – par cela même qu'il ne correspond pas à ce qu'on voit – puisse faire intervenir des textures et matières sonores analogues aux affects à exprimer et aider ou encourager le surgissement de ces dits affects : la matière sonore, lourde et oppressante, impose alors les mêmes sentiments, la lourdeur et l'inconfort – une filiation négative se réalise. Ainsi, lorsque possible, les sons, dans *Ma famille en 17 bobines*, venaient appuyer les choix thématiques et non les choix d'image. Le son n'a pas pour but de contredire l'image, il a un rôle parallèle et complémentaire, la logique déployée en est une de travail d'équipe, en parallèle, de partenariat ; le son se devait d'accompagner les champs thématiques explorés par le film, aussi enfouis soient-ils. La bande sonore se calque et se bâtit selon les enjeux thématiques du film, elle est construite et montée pour les révéler ; les thèmes du film ne dictent pas *quoi* monter mais *comment* monter le sonore du film.

3.5 À chaque interlocuteur son écoute

En observant ce qui a été accompli pour obtenir la bande sonore de *Ma famille en 17 bobines*, il ne fait aucun doute que le terme de « non-montage sonore » peut porter à confusion. Même si une attitude de laisser aller et de recul était de mise, le monteur que je suis a dû s'investir en effectuant des choix et en posant des gestes d'écriture cinématographique et sonore, bref, à faire du montage sonore. Cependant, nous croyons que la négation contenue dans notre formule possède une affinité

grammaticale, non pas avec son emploi classique, mais, avec le *ne* dit explétif³⁶. Ce *ne* n'a pas de réelle valeur négative ; son emploi permet plutôt d'amplifier, de manière nuancée, l'idée de son auteur, tout en sachant que « la négation flotte seulement dans l'idée à exprimer. » (Vendryes, 1950 : 8) À titre d'exemple, dans l'expression « Les enfants, rentrez avant qu'il ne fasse nuit », l'émetteur cherche à repousser l'idée de la nuit, la nuit qui inquiète (quitte à la repousser dans le non-être), même si l'on a l'assurance que la nuit arrivera. Le « non-montage sonore », comme nous l'entendons, se déploie selon la même logique : on « non-monte » pour faire sentir qu'on *repousse* l'idée du montage (dans le non-être, si possible !) Corrélativement, le non-montage sonore, dans la logique du *ne* de négation, voudrait dire « ne pas monter du tout », ce qui n'est pas notre cas. Ainsi, par moments, le film met en scène un « *ne veut pas faire voir* » pour repousser certaines idées ou significations, sorte de test de la capacité du spectateur à percevoir ce que le film cache (ou montre) de manière voilée ou subtile et, à la fois, avoué du film devant son impuissance à contenir ces mêmes idées et significations qui finiront par émerger ; le « non-montage sonore » se situe au creux de cette dichotomie. À la recherche d'un équilibre entre ces deux tendances, il serait alors plus judicieux de nommer ce procédé de montage un « non-monté sonore », désignant ainsi à la fois une posture de création sonore et un état d'être de la bande sonore.

Suite à l'analyse des conditions ayant mené à nous doter de cette formule de « non-monté sonore » et des gestes accomplis pour satisfaire cette demande de la réalisatrice et des besoins du film, le « non-monté sonore » pose inévitablement la question suivante : serait-il possible de transposer ou d'utiliser ce procédé pour d'autres films ? Nous aurions tendance à répondre par la négative car nous savons que nous avons eu affaire à une dynamique particulière qui a engendré un problème audio-visuel singulier. Notre démarche poétique nous démontre que je n'aurais pu aboutir à cette étroite collaboration avec la réalisation et le film sans être passé par ces étapes d'incompréhension mutuelle et d'incommunicabilité. Car c'est dans ce parcours précis

36. Concernant l'emploi du *ne* explétif, consulter le Centre de communication écrite de l'Université de Montréal au < <http://www.cce.umontreal.ca/observations/ne.htm> >

et dans ces conditions d'exploration latente que se sont actualisés les moyens et les méthodes, déjà inscrits à même le film, pour répondre aux besoins filmiques. Ainsi, il ne serait pas impossible de transposer ou de reproduire notre attitude de création qui nous a habilité à répondre aux besoins sonores très précis du film et de la réalisatrice : il faudrait être en mesure, une fois de plus, comme chez *St-Denys Garneau*, de conjuguer les différentes écoutes en jeu.

Puisque nous avons démontré et sommes convaincus que le film porte en lui, dans sa conception totale, la manière d'en composer la dimension sonore et l'expérience cathartique potentiellement vécue par la réalisatrice, nous croyons que pour arriver à comprendre et à reproduire ce parcours créatif sonore, le monteur doit être apte à « écouter » les enjeux du film : dans le cas présent, il s'agit d'écouter les matériaux, les conditions, l'idéation, comprendre et capter la relation difficile avec la réalisatrice. Conjuguer les différentes écoutes – celle du film et ses modes de fonctionnement, celle de la réalisatrice, celle qui se joue, sourde, dans l'incommunicabilité du monteur sonore et de la réalisatrice et finalement, la sienne, partagée entre son écoute intérieure – celle où se joue la marque personnelle de l'artiste – et celle qui lui est extérieure, où se trouve tout un contexte qui conditionne ses gestes de conception. Dans une pratique idéale, le monteur sonore se trouvera en équilibre entre toutes ces écoutes et les conjuguera au gré des problèmes audio-visuels ou des besoins particuliers de chaque film.

4. Conclusion - D'une écoute à l'autre

Avant même ce projet de mémoire, nous étions déjà engagés sur des voies d'une auto-analyse de notre pratique sonore. C'est pourquoi l'analyse poétique, comprise dans son histoire philosophique et musicologique, est apparue d'emblée tout à fait adéquate. Rétrospectivement, et considérant le chemin parcouru et les découvertes liées au *faire* de chaque film, nous étions convaincus du bien-fondé de cette démarche. Et fidèle à cette démarche, il nous faut maintenant tirer quelques conclusions pratiques et esthétiques. Pour ce faire, concentrons-nous sur un aspect de notre pratique qui nous est apparu intéressant dès le départ de cette recherche, et qui n'a cessé de prendre de l'importance : le rôle de l'écoute dans la création sonore.

1) S'il est vrai³⁷ que le journal de bord, personnel, libre, problématisant, est un *outil de conception* capable de noter et de brasser des idées audio-visuelles ; que ce journal de bord est aussi un *outil de médiation* entre le monteur sonore et son écoute, livrée sur papier ; que ce journal de bord est un *catalyseur capable de révéler les différences entre les écoutes en jeu* ; que ces écoutes sont insufflées au film, partagées entre les divers acteurs qui créent ou perçoivent, qu'elles peuvent même faire fausse route ; que cette multiplication des écoutes, qu'elles soient l'affaire de personnes (monteur, mixeur, réalisateur), ou de matériaux (littéraires, historiques, filmiques), est nécessaire à l'appréhension de la part sonore d'un film ;

2) S'il est vrai que le film porte en lui, au moment de sa genèse, les clés de sa conception sonore ; qu'elles peuvent être révélées par une approche particulière et adaptée, dont découlent des techniques et des gestes de montage précis et tout autant révélateurs ; que tous ces moyens utilisés se calquent sur le mode opératoire du film, mode qui est aussi le protocole d'expérimentation ou de problématisation d'un pan de vie de la réalisatrice ; que toutes ces écoutes en jeu, liées et déliées, sont l'affaire d'un monteur capable de les concilier et de les rattacher aux besoins du film ;

37. Nous employons ce terme en un sens pragmatique, c'est-à-dire s'il produit une différence significative.

3) Alors, il faut dire que les méthodes grâce auxquelles un monteur ou concepteur sonore configure une écoute, passe d'une écoute à l'autre, la conjugue ou la confronte, deviennent des aspects fondamentaux d'une pratique sonore concrète *et* supérieure.

Ainsi, le postulat de notre projet de recherche, forgé au fil de notre analyse auto-poïétique, veut que l'œuvre, même dans une forme inachevée, au moment de sa conception sonore, possède déjà en elle les conditions supérieures de sa création sonore ; ainsi, il faut être habilité à écouter l'œuvre³⁸ pour y dénicher ou pour rendre possibles ou actuelles ces conditions de création. Seulement, c'est par le travail exploratoire du créateur dans les sphères complètes de son travail, sphères explorables sous l'approche poïétique – brasser des idées, confronter l'image et le son, travailler la résistance de la matière sonore, laisser évoluer cette matière, etc. – qu'émergent ces conditions, qu'elles s'actualisent, qu'elles prennent vie, qu'elles deviennent réalité aux yeux et oreilles du monteur sonore. Réciproquement, la recherche poïétique est à même de rendre compte des conditions de création qui ont été nécessaires et comment celles-ci ont émergé de l'œuvre et se sont manifestées au créateur ; la recherche poïétique idéale en création sonore serait non pas une méthode à valeur programmatique, pire encore normative, mais bien une mise en scène – et mise en vie – des conditions pratiques courantes et supérieures³⁹ de la création sonore. Pour ainsi dire, la posture d'écoute nécessaire pour « écouter l'œuvre » (au sens de Pierre Schaeffer), et pour créer, est inscrite à même l'œuvre et son contexte. Suite à cela, il est possible d'affirmer que l'écoute⁴⁰ que doit générer, insérer et partager le créateur, transmise par et dans

38. L'écoute, dans ce contexte, serait une des formes de lecture du continuum audio-visuel filmique, capable d'en révéler des aspects cachés, s'actualisant constamment au gré de la dynamique audio-visuelle. Dans cette actualisation constante, l'écoute li(e)rait et déli(e)rait les composantes du film. Lire le délire filmique serait l'enjeu.

39. Nous distinguons et joignons à la fois ces modèles de pratique courante et de pratique supérieure car bien que ce ne soit pas toujours possible de mettre de l'avant les conditions supérieures en création sonore, nous croyons que c'est lorsqu'un modèle réussit à rejoindre l'autre (et vice-versa) que se produisent les moments les plus singuliers et les plus révélateurs d'une pratique sonore cinématographique (à la manière de ce que le journal de bord accomplissait à l'écrit dans la création de *Saint-Denys Garneau*).

40. Nous entendons l'écoute, à ce stade-ci, comme la conjugaison de toutes les écoutes.

l'œuvre, est une posture de création ; que la création sonore au cinéma « rendrait audible comment l'œuvre doit être écoutée » (pour paraphraser Claude Beaugrand).

Force est de constater qu'il y a plus d'une écoute en jeu. Seulement, nous avons aussi constaté que des écoutes personnelles, qui sont à la fois singulières⁴¹, sont aussi requises ou interpellées lors de la création sonore. Ces écoutes singulières reflètent différentes visions et auditions du monde, différentes sensibilités, toutes rattachées aux intervenants du film ; plus particulièrement celles des postes liés à la création sonore – monteurs, preneurs de son ou mixeurs – et de la réalisation. Cette multiplication, ou division, de l'écoute complexifie la création mais en densifie le sens et la richesse à la fois.

Cette démultiplication des écoutes trouve écho dans les réflexions de Peter Szendy. Partant du fantasme d'écouter et d'être écouté, comportement qu'il repère à même l'actualité politique, Szendy en vient à poser une correspondance où se mêlent dans leurs histoires respectives l'écoute et l'espionnage (2007 : 23). L'espion, dans sa surveillance auditive, serait le tenant d'une posture d'écoute : l'écoute espionne. Cette écoute possède trois traits fondamentaux. Le premier trait de cette écoute est qu'elle prévient ce qui va se faire entendre, dans un devancement qui lui frayerait la voie ; le second aspect, en réponse au premier trait, limiterait et contiendrait le ou les débordements du sens et du son. Le troisième trait – qui nous concerne davantage – affirme que cette prévention et cette délimitation passent par une multiplication des écoutes, une « surécoute », oreilles et dispositifs d'écoute pluriels, écoutant tout et s'écoutant écouter à la fois⁴² : intensification de l'écoute, indiscrétion ou espionnage, écouter l'écoute d'un autre, multiplication des personnages surécoutant (donc multiplication des points d'écoute) et médiatisation, captation ou enregistrement d'une ou des écoutes. Cette écoute qui rafle tout, qui surplombe, panique, se retrouve dans les

41. Les écoutes sont apparemment personnelles ; elles sont plus profondément et plus efficacement singulières : un point d'écoute est un point de singularité, et ce, qu'il se dévoile dans le champ de la sensibilité, dans le champ social ou dans le champ technique-logistique.

42. Quel serait l'objet d'une écoute qui s'écoute elle-même, considérant qu'elle n'a plus pour objectif la recherche d'indices ou de signes?

travaux de Barthes, lui qui a déterminé trois âges de l'écoute. Alors que le premier âge traduit une écoute qui cherche à capter des indices, écoute en alerte pour prévenir d'un danger, et que le deuxième âge ne cherche plus seulement des indices mais des signes, écoute capable de déchiffrer (et de comprendre le secret), le troisième – celui qui nous intéresse le plus – est l'âge de l'écoute moderne (pour Barthes, c'est notre âge, encore naissant) :

« ... alors que pendant des siècles, l'écoute a pu se définir comme un acte intentionnel d'audition (écouter, c'est *vouloir* entendre, en toute conscience), on lui reconnaît aujourd'hui le pouvoir de balayer des espaces inconnus [...] ; aujourd'hui, ce qu'on lui demande volontiers, c'est de *laisser surgir* ; on en revient de la sorte, mais à un autre tour de la spirale historique, à la conception d'une écoute *panique* » (1982 : 228-229)

Cette écoute traque tout et rien à la fois, elle flotte, se compose, se décompose et se recompose selon chaque point, fil ou ligne ; son réseau est en constant ajustement. C'est ce type d'écoute, rattaché à cet âge, qui servira de posture d'écoute – et forcément de surécoute – pour Szendy : un mode de lecture et / ou d'écoute du texte musical, littéraire ou filmique, points ou lignes d'écoute inscrits et construits par et dans l'œuvre, capable d'écouter à distance, de près en décelant le détail, de s'inscrire dans le contexte plus large de l'œuvre ; cette œuvre toujours fuyante que la lecture ou l'écoute parviendra toujours à traquer, en poursuivant la moindre bifurcation ou en la laissant filer pour mieux en comprendre sa totalité. Ainsi, nous pourrions espérer de cette surécoute, dans un contexte cinématographique, une posture capable de prospecter et de révéler les divers matériaux visuels, sonores, musicaux, littéraire d'un film, les amalgamant pour une convocation de tous les sens ; une surécoute se plaçant dans un *entre-deux* filmique, un lieu où se fait le pont entre l'écoute spécialisée et l'écoute de l'auditeur, un territoire où les sens se frottent et se tordent, un endroit où l'on peut arracher des morceaux du monde, les retravailler *par le cinéma* et les redonner, générant une expérience unique du monde.

Ainsi, est-ce qu'une posture de surécoute, cette écoute qui prévient, prévoit, fraye, cette écoute qui multiplie et relie les lignes d'écoute, cette écoute qui s'approche et s'éloigne, cette écoute qui s'écoute et écoute les autres, telle que proposée et pensée

par Peter Szendy, serait une posture de création idéale : le créateur se trouvant au centre du réseau – là où les lignes et fils d'écoute s'enroulent et se déroulent –, surécoutant tous les matériaux, toutes les composantes filmiques, inachevées, indéfinies ; mais aussi surécouter sa propre écoute, capacité spéciale permettant de se dédoubler pour s'écouter aux prises avec l'œuvre qui est en train de se faire, qui rendra éventuellement audible le film, qui sera éventuellement une clé de la création sonore de l'œuvre en jeu ? Peut-on surécouter un film en conception, un travail audio-visuel se modifiant constamment, ou plus précisément, une écoute en devenir ? Et cette surécoute de genèse et de génération, qui prend à bras-le-corps – ou qui fait une lecture, qui lie et relie, et donc écrit – tous les matériaux du film, et son état d'inachèvement, comment se relie-t-elle à l'écoute qui sera celle du spectateur ? Comment parvenir à partager une telle écoute ? Dès lors, peut-être que les mêmes dangers que pointaient Szendy guettent l'artiste et monteur sonore : la réactualisation constante de son écoute et de son réseau de création qu'il met de l'avant deviendrait un délire, une spirale infinie de l'écoute. Nous ne saurons le dire qu'en nous risquant, c'est-à-dire en écoutant et en créant davantage. C'est ce que nous ferons.

Bibliographie

ALLARD, Martin. *Martin Allard, concepteur sonore*. Atelier de maître tenu le 15 octobre 2008 à l'Université de Montréal. Groupe de recherche sur la création sonore de l'Université de Montréal.

Transcription disponible au http://creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_martin_allard.pdf
[en ligne le 15 juillet 2013]

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil. 1953.

BARTHES, Roland. « Écoute » (1976). Dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Éditions du Seuil. 1982.

BEAUGRAND, Claude. « Entendre l'arbre qui pousse ». Dans *Écouter le cinéma*, LAROCHELLE, Réal, (éd.). Montréal : Les 400 coups, 2002, p.144-148.

CARDINAL, Serge, ALLARD, Martin, COMTOIS, Louis. « La musicalité d'une bande sonore : À propos de *L'Invention d'un paysage* ». Dans *Écouter le cinéma*, LAROCHELLE, Réal, (éd.). Montréal : Les 400 coups, 2002, p.158-174.

CARDINAL, Serge, DALLAIRE, Frédéric. « L'écoute partagée ». Dans *Théâtre/Public*, "Le son du théâtre. 1. Le passé audible", no 197, 3e trimestre 2010, p.24 à 27.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile : Cahiers du Cinéma. 1985

CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris : Éditions Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990

DALLAIRE, Frédéric et al. Présentation de la synthèse d'un premier cycle de recherche du groupe « La création sonore au cinéma de l'Université de Montréal ». Atelier tenu en avril 2010 à l'Université de Montréal. Groupe de recherche sur la création sonore de l'Université de Montréal.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1983.

DESHAYS, Daniel. « Entretien avec Nicolas Philibert » *IMAGES documentaires*, n^{os} 59-60 (4^{ème} trimestre 2006 - 1^{er} trimestre 2007)

Transcription disponible au http://www.nicolasphilibert.fr/media/objets_telechargeables/A%20lire-sur%20le%20son.pdf [en ligne le 15 juillet 2013]

FOREST, Pierre-Olivier. *Introduction à une poïétique du cinéma*. Acte de colloque du 78^e congrès de l'ACFAS tenu en mai 2010 à l'Université de Montréal.

Transcription disponible au <http://creationsonore.ca/docs/conferences/introduction-a-une-poietique-du-cinema.pdf> [en ligne le 15 juillet 2013]

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. 2008 (1969).

GOSSELIN, Pierre. « La recherche artistique : Spécificités et paramètres pour le développement de méthodologies » Dans *La recherche-crétation – Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, GOSSELIN, Pierre & LE COGUIEC, Éric, (éd.). Québec : Presses de l'Université de Québec. 2006

JULLIER, Laurent. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma. 2006

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Les fondements de la sémiologie musicale*. Paris : Union générale d'éditions. 1976 (1975).

PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck. 1989

PASSERON, René. *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Valenciennes : ae2cg Éditions. 1996.

ROY, Stéphane. « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et propositions d'une méthode » in *Circuit-Électroacoustique au Québec : l'essor*, Montréal, PUM, 1993, pp. 67-92.

ROY, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2003.

ROY, Stéphane. *Stéphane Roy, compositeur et théoricien de la musique électroacoustique*. Atelier de maître tenu le 17 juin 2009 à l'Université de Montréal. Groupe de recherche sur la création sonore de l'Université de Montréal.

Transcription disponible au http://creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_stephane_roy.pdf [en ligne le 15 juillet 2013]

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Coll. « Pierre vives ». Paris : Seuil, 1966.

SZENDY, Peter. *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2001.

SZENDY, Peter. *Sur écoute. Une esthétique de l'espionnage*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2007.

VALÉRY, Paul. *Cahiers II*. Paris : Gallimard. 1974

VENDRYES, J. « Sur la négation abusive », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*. Paris : Librairie Klincksieck, t. 46^e. 1950.

Filmographie

Saint-Denys Garneau. 2010. Réalisation de Jean-Philippe Dupuis. Canada. Production indépendante de Jean-Philippe Dupuis.

Extrait #1 : 0 minute 00 seconde à 1 min. 25 sec.

Extrait #2 : 3 min. 03 sec. à 4 min. 00 sec.

Extrait #3 : 8 min. 25 sec. à 9 min. 33 sec.

Ma famille en 17 bobines. 2011. Réalisation de Claudie Lévesque. Canada. Production Les Films de l'Autre. Distribution Les Films du 3 mars.

(Disponible sur le web au : <<http://vimeo.com/ondemand/mafamilien17bobines/31558774>>)

Extrait #4 : 5 min. 04 sec. à 5 min. 48 sec.

Extrait #5 : 6 min. 35 sec. à 7 min. 29 sec.

Extrait #6 : 14 min. 44 sec. à 15 min. 10 sec.

Extrait #7 : 7 min. 25 sec. à 9 min. 00 sec.

*** Les extraits se trouvent sur un DVD disponible à la médiathèque de l'Université de Montréal ou, en ligne, au <www.creationsonore.ca> – avec l'aimable autorisation des producteurs et distributeurs de chaque film. ***

Annexe I – Extraits du journal de bord pour *St-Denys*

Garneau

Titre de travail : GARNEAU

Toujours très difficile de débiter un montage sonore surtout quand l'objet filmique se dérobe sous nos doigts, nos gestes ou notre esprit.

Précédemment la narration élément MAJEUR (oui, oui, en majuscules) du film a été enregistrée au Studio Harmonie avec le réalisateur JP Dupuis et M-Andrée Lamontagne. J'ai d'ailleurs fait un compte-rendu écrit de cet événement en y joignant la perspective de la ponctuation.

Mais en ce moment, plus que jamais... comment sonoriser ce film ?

14 avril 2010

C'est drôle, on dirait que même une approche naturaliste sonore ne colle pas aux images --- de nature.

Il y a qq chose qui glisse, qui s'échappe.

Il s'agit des 1^{ers} jours de travail mais déjà, j'ai hâte de placer la narration enregistrée. Là, il y aura matière à réfléchir.

15 avril 2010

Ce film est fait d'arbres, ~~de~~ vent et d'eau.

C'est un film de couleurs sonores :

- Couleurs des vents
- Couleurs des débits d'eau

« La voix des feuilles

Une chanson

Plus claire un froissement

De robes plus claires aux plus

transparentes couleurs »

ST-DENYS GARNEAU

J'imagine facilement Garneau en train de composer ou de créer la nuit, probablement la fenêtre ouverte pour y faire pénétrer une légère brise d'été.

Le jour, il doit probablement écouter.

Annexe II – Extraits du dépouillement et des notes de travail du monteur sonore pour *Ma famille en 17 bobines*

1. Notes prises pendant la première rencontre avec la réalisatrice

Ma famille en 17 bobines

- Aborder avec la musicalisation de la bande sonore
- Banque de sons / ibns source (sur disque dur ?)
(vent microphone)
- Ponctuations concrètes (narratives)
et non systématiques
- Référence aux années '60
- Silence / creux sonore pendant les intertitres
- Sons à l'envers
- Utilisation filtre : Radio, téléphone
- Son un peu sale, un peu trash
 - Dernier anniversaire
- Sons intéressants :
 - Fan
 - Blé / Ensillage
 - Poussins
 - Party famille
 - Conseil famille

2. Extraits de notes prises pendant et après les premiers visionnements

11:24 Panique
Yer / intertitre
9:30 ???
11:27 Chute interview
16:28 vague

Tres / trop
fragmenté

~~12:18 Clochettes ⌀~~
~~12:30 Chanson ⌀~~

+ Contraste avec intertitres
+ Travail ludique

Chasse Dépeçage
- 21m26s Dépeçage 2
24m23s 4m20s
- 26m17s
- 27m13s

- Respiration
- Trop plein
- Trop évident : ex. Dépeçage
- Enfants : Son
- Le son travaille trop la lecture de l'image / du film

- Montées abruptes
(éviter d'être systématique)
- Donner place aux voix

Dépeçage 7u50s ? / 10:07:02 ; ~~Vérifier~~
chantonnement

~~Cous qui marche 9m - Mais color~~

12m24s - Eau clapotis (vraiment bas)

~~16m47 Coup vague~~

17m24 Repasser musique

21m19 ~~Arto~~

Moment à ponctuer

10:06:42 Chantonnement : Douceur vs Violence

Démolition / Chaise qui craque / Feu

Sons qui dérangent

Archéologie des images
Voyage intuitif
Venir spontanément
Sons qui traînent (avec l'image)
Hasard

3. Notes prises lors du visionnement de la version « picture lock » avec son guide – pour comprendre la logique de ce montage

MA Famille - Vis- Guide

Début - Aménager un silence, un temps avant le début de l'entrevue JBaptiste

Fin Entrevue JB - Ça prend définitivement une tension, qq chose de sonore

Entre outardes et tracteur - Essayer fade in du tracteur
tracteur
10:06:19:00 mais ça prend un temps, un silence pour absorber les écrits

Fade out du tracteur - Commencer plus tôt et le faire durer beaucoup longtemps
10:07:01:00

Après entrevue Remy - Respiration Loop

Mais en couleur: - Vent microphone dès le départ qui disparaît graduellement (tester l'inverse?)
10:08:45:00

Parvis - Arriver plus vite au silence

Adolescents - Silence total

10:18:14:00 - Manoeuvre: Couper la musique
+
Démolition

10:18:57:00 Fade out sur "Ah que c'est beau"
Pas d'espace avant les images
de la mariée

10:20:35 Cloches / Vent microphone de
Sortie de l'église Intéressant

10:21:35 Moteur voiture chasse
Claudie ds
l'auto

10:23:16 Moteur voiture continue et
lie tous les plans
+
Moteur bateau qui disparaît
pour laisser place à l'eau (Water Wake)

4. Deux premières pages (recto et verso) du dépouillement sonore de « Ma famille en 17 bobines »

Dépouillement: **MA FAMILLE EN 17 BOBINES** bobine/page: 1/1

	séquence/actions	ambiances	fx	bruitage
Q0	SQ1 Titres / Mariage			- Accordéon ? - Harm accordéon ?
	SQ2 Bobine 1 : Chemin de terre			
	SQ3 Histoire tombeaux	Campagne MATIN - Brise calme (brouillard ?) ou APRÈS-MIDI	- Tracteur au loin - Qq oiseaux	
	SQ4 Mort d'un frère ↓ Radio ?		- Vent herbe - Tracteur	- Pos Gravies ?
	SQ5 Travelings en voiture	Int Ride Auto (Fenêtres ouvertes)	- Vent fenêtre ouverte	
	Carrières	Chantiers avec camion		

- Q0
- on éviter à tout prix toute musique ?
 - Qq accords de guitare
 - " notes d'harmonica ?
 - Musique à la radio

	séquence/actions	ambiances	fx	bruitage
Q0	SQ6 Oies blanches	Airtone champ • Air Ciel	- Oies blanches (ou <u>outardes</u>)	- Pas ou Scuff Deck bois
	SQ7 Séchage du chevreuil tué + Voix d'un homme qui dirige	RT Bâtiment agricole	• Idle /Manœuvre Tracteur • Respiration par le nez ↓	- Cordage Squeak - Crochet
	SQ8 Carcasses/ Herbage cassé		• Vent microphone	
Q0	SQ9 Langues herbes au vent	- Vent sec - Enfants ? ↓	- Vent herbes	
Q0	SQ10 Famille dehors, l'été			

Q0 Respiration homme ?
Dans une cabane en bois ? De chasse ?

Q0 Pourquoi ce choix des enfants : pour transition ?

Q0 À l'envers avec le plan à l'envers ?