

Daniel Deshays, créateur sonore
Théâtre, disque, cinéma, radio

Atelier de maître tenu le 15 février 2010 à l'Université de Montréal.

Transcription : Anne-Marie Leclerc.

Montage : Frédéric Dallaire.

Texte revu et complété par Daniel Deshays.

1. Les territoires de la création sonore : musique, théâtre, cinéma.....	2
2. Mettre en scène la prise de son : parcours, déplacements.....	3
3. Mettre en scène l'écoute : le sonore pour l'image.....	6
4. Évanescence et résistance du sonore.....	10

1. Les territoires de la création sonore : musique, théâtre, cinéma

Daniel Deshays : Je crois que la spécificité de mon approche, c'est la transversalité : en travaillant pour la musique, le théâtre et le cinéma, je me suis bricolé une façon personnelle de travailler le sonore. Lorsque l'on se spécialise dans un domaine en particulier, on prend souvent pour acquis l'acte de prendre du son, c'est-à-dire qu'on obéit à des formes qui sont préétablies à la fois par des technologies, par une histoire, et surtout par un dispositif éditorial. La logique de travail propre à chaque domaine impose de multiples contraintes, elle décide de ce qui est possible et impossible de réaliser avec la matière sonore. Si on travaille pour le disque, par exemple, le protocole est extrêmement codé, et il s'adresse à des spécialistes, c'est-à-dire qu'il favorise un cloisonnement. Ainsi, un preneur de son de variété ou de jazz ne sait pas faire une prise de son classique ; il n'a jamais envisagé la question du positionnement d'un élément sonore dans un espace et de la captation de cette rencontre. De la même manière, un preneur de son classique ne sait pas travailler en proximité ; il ne sait pas comment gérer des microphones collés aux sources sonores. Ce cloisonnement est également présent au cinéma : le preneur son du tournage n'enregistre pas la musique du film. Il est certain que le passage entre ces différents mondes m'ont permis de raffiner ma perception des territoires du sonore et de définir ce que j'avais envi d'explorer. Je me suis rendu compte que prendre le son du cinéma, c'est peut-être le seul endroit où on est face au cosmos, face au monde, face à la diversité des formes sonores. Et je me posais des questions parce que je voyais que les gens avaient peur de ce sonore imprévisible. La question de la peur m'a toujours étonné : mais pourquoi ont-ils peur de la complexité, de la vivacité du monde sonore ? C'est fascinant de prendre le son du monde, on ne sait jamais d'où les sons sortent, quelle sera leur nature, leur intensité, leur évolution... Alors que la musique, c'est du calibré, c'est du « personne ne bouge », du « restons assis sur nos chaises ». L'approche est très différente, et je suis heureux d'avoir pu sortir des contraintes afin de décloisonner mes propres gestes de création.

Ce désir de liberté vient de mes années de jeunesse. À cette époque, je circulais facilement entre différentes zones de liberté : le free jazz, l'art moderne, la poésie d'Henri Michaux, les situationnistes, etc. J'ai eu la chance d'aller à l'Université Paris 8 Vincennes, qui était un lieu de rencontre et d'échange pour les gens un peu radicaux, qui m'ont permis de réfléchir aux pratiques dissidentes et marginales. À ce moment, il était possible de faire en même temps des études de cinéma, de théâtre, de philosophie, de musique. Dans ce contexte, j'ai toujours recherché cette marginalité et cette circulation entre les pratiques ; je n'ai jamais pu me conformer à la norme.

J'ai commencé à enregistrer un peu par hasard. Comme tout le monde à l'époque, je piratais les concerts parce que je voulais conserver des moments de cette énergie. J'étais devenu copain avec des musiciens de jazz et ils m'ont dit un jour : « Puisque tu as un magnéto, nous pourrions essayer d'enregistrer ? » J'ai alors participé à la vie communautaire du château de Maignelay, dans le nord de Paris. Chacun louait une pièce. J'habitais avec Kent Carter, le contrebassiste de Steve Lacy. En 1974, on a passé un petit moment à enregistrer Carter dans le château et comme ça, par hasard, le disque

« Beauvais Cathedral » est sorti sur le label Emanem en Angleterre. En même temps, un ami qui faisait son premier film avec l'aide du G.R.E.C (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques) m'a dit : « Puisque tu enregistres des disques, tu dois savoir faire le son au cinéma, veux-tu faire le son de mon film ? ». Je n'y connaissais rien, évidemment, mais le résultat fut acceptable. Il y avait beaucoup de son seul, pratiquement pas de dialogue, donc j'avais peu de chance de me planter. Avec ces expériences, j'ai compris qu'il y avait une espèce de cooptation dans le monde artistique qui fait que c'est aussi important de travailler correctement que de travailler dans de bons termes avec les autres. Les choses se construisent alors collectivement. Sans trop forcer, j'ai alors fait du son sur les films de Jean-Pierre Kalfon, de Jean-Michel Carré et de Chantal Akerman. En même temps, des copains musiciens m'avaient demandé de programmer des concerts sur une péniche-théâtre. La responsable de la péniche m'a demandé : « Daniel, puisque tu fais du son, ne pourrais-tu pas faire la bande sonore de notre spectacle de théâtre ? ». J'ai commencé à travailler sur une pièce de Roland Dubillard. C'était Jean-Pierre Laroche, un homme formidable, qui s'occupait de la scénographie. Je lui ai demandé de doubler les murs de la péniche afin d'y dissimuler des haut-parleurs. J'ai commencé à travailler le son comme ça, en bricolant des diffusions et en pensant à la mise en espace du son. Puis, rapidement, j'ai travaillé avec le comique Jean-Paul Farré et avec le metteur en scène Daniel Mesguish.

Toutes ces chances se mêlaient et coexistaient. En regardant les pratiques de chaque domaine, je me rendais compte à quel point les choses étaient formalisées. Je ne pouvais accepter ces lois, je n'y arrivais pas. À la place, j'inventais mes pratiques.

2. Mettre en scène la prise de son : parcours, déplacements

Le fait de ne pas enregistrer en studio m'a fait comprendre que travailler dans des lieux, ça ne se réduisait pas à saisir l'acoustique d'un espace ; plus encore, c'était penser la mise en scène de la prise de son. Prendre le son, ce n'est pas seulement se situer par rapport à un objet, c'est également penser un parcours. La question du son, c'est la question du temps ; le temps ne peut pas être considéré selon un point de vue fixe, il faut le remettre au relatif de l'évolution du phénomène. Je ne formulais pas ça de cette façon à l'époque, mais l'intuition était bonne.

À ce sujet, mes expériences avec le musicien Jacques Berrocal furent très importantes. Un jour, Jacques m'a dit : « Je connais un fermier qui a une porcherie, quand il donne à manger aux cochons, ils hurlent. J'aimerais faire un solo de cornet sur les cochons qui hurlent. » Je me suis dit qu'on allait bien s'amuser. J'ai donc amené mon matériel sur place, même s'il n'était pas si portable que ça... Il y avait Berrocal à la trompette, Roger Ferlet au trombone, et Michel Potage, un peintre, qui jouait de la guitare avec un archet. Ils s'installèrent, et j'ai demandé aux paysans d'attendre pour me permettre de faire les réglages. Quand tout le monde fut prêt, j'ai demandé aux paysans de donner à manger aux cochons qui se sont mis à hurler. C'était très bon, c'était monstrueux ; les cochons tapaient dans les portes. La matière était extraordinaire, sublime. Jacques commença son solo... et tous les cochons se sont tus ; ils écoutaient Jacques et abandonnèrent leur pitance ! C'était un événement absolument merveilleux. À ce moment

là, je ne pouvais plus penser la prise de son en dehors du phénomène de la vie. Il fallait réagir, s'adapter.

Puis nous avons enregistré au bord de la mer dans le port de Honfleur. Nous voulions faire un hommage à Éric Satie. Malheureusement, à notre arrivée, il n'y avait pas de mouettes, pas de vagues, la mer était basse, il faisait froid. Nous avons trouvé un rocher et nous avons tourné quelques bobines. Au bout d'un moment, je me suis retourné et j'ai constaté qu'on était en pleine mer, tout habillé, sur un rocher ; la mer avait remontée très rapidement et Jacques m'a dit : « Mais je ne sais pas nager ». J'ai alors pris Jacques par la main, nous avons marché sur les rochers encore visible dans l'eau, il faisait froid, c'était terrible. Quand nous n'avions de l'eau qu'à la ceinture, je me suis dit : « Je tourne ». J'ai démarré mon magnétophone Stellavox qui était sur ma tête, comme un G.I dans l'eau. Finalement, c'est ça qu'on a gardé sur le disque ; on nous entend rigoler dans la flotte. Ça s'appelle *Hommage à Satie*, c'est vraiment dans l'esprit du maître. Ces expériences avec Jacques ont été déterminantes pour moi parce qu'elles montraient les implications de la prise de son. Il fallait à la fois penser l'objet, le lieu et le déroulement temporel.

Avec le peintre Michel Potage, le trompettiste Bernard Vitet et quelques autres, nous avons enregistré un disque dans une voiture, j'étais dans le coffre du break. Nous roulions la nuit dans les rues de Paris et dans les parkings ; les musiciens jouaient dans la voiture, puis descendaient sous les tunnels près des quais de la Seine. Dans l'enregistrement, nous entendons avec le passage des voitures des sons instrumentaux qui sortent du tunnel par bouffées... C'était une façon de mettre à l'épreuve le sonore musical en le confrontant à l'espace réel, en le jetant dans la vie quotidienne. Ce n'était pas une démarche paysagiste : nous ne voulions pas aller jouer dans un paysage sonore, nous voulions traverser les espaces, mettre en mouvement l'espace de création du sonore musical. Il y a des exemples de cette démarche sur le disque « Mehr Licht ! » que j'ai réalisé avec Bernard Vitet. La pièce « Le Diable dans le beffroi » fait cohabiter un enregistrement d'une messe intégriste avec un violon *free* enregistré dans la chambre sourde de l'IRCAM (qui était alors réverbérante car encore en construction). Du *free* pendant la messe, c'était incroyable ! Sur une autre pièce, on entend un balafon qui se déplace joué dans un travelling effectué au marché aux puces ; sur une autre, il joue du tuyau d'arrosage avec un bec de saxophone, on entend un merle et l'eau qui dégoûte sur les arbres ; pour le dernier morceau, il partait du sous-sol pour monter sur le toit tandis que j'enregistrais sa progression dans l'escalier. Les années 70 permettaient cet esprit !

Avec le recul, je me rends compte à quel point il y avait là quelque chose qui était de l'or et dont je ne comprenais pas la force, la radicalité. C'est à partir de ces expériences que j'ai commencé à penser la question du sonore. Dès qu'on déplace les choses, elles apparaissent autrement. Je crois qu'il y a toujours eu cette idée du déplacement dans mon travail. Le son est le produit d'une rencontre entre un objet et un lieu. Ce lieu est toujours en rapport avec un phénomène sociétal : le son est lié à un espace, à une population, à un mode de vie, etc. Si on déplace les choses, si le son se retrouve à un endroit inusité, il apparaît différemment. Une mobylette dans une église, ça change notre perception à la fois de l'objet et du lieu. Il y a une mise en jeu de la relation

son-espace ; dans ce sacrilège trois éléments apparaissent : l'objet sonnant, le lieu et leur relation. À chaque son, il faut définir le lieu approprié : n'est-ce pas mieux de l'enregistrer dans une boîte de carton, dans un placard, dans les toilettes ou à l'extérieur (une forêt, un champ, une ruelle) ? Le choix du lieu agira sur la nature du son en la déterminant. Il faut de plus choisir la position du microphone : entendrons-nous ce son dans le champ direct ou dans le champ diffus ? À proximité ou à distance ? Le point d'écoute sera fixe ou mobile ? L'objet sonant sera immobile ou en déplacement ? Ces éléments sont les paramètres de la production du sonore ; c'est eux qu'il faut considérer pour mettre en scène les sons.

La création radiophonique *Piano Check-up* présente tous ces questionnements sur l'espace, le son et le déplacement. C'est une espèce de rêve autour de la question du piano. Le compositeur Denis Levaillant était intéressé par mes expériences sur la prise de son mobile. Pour cette pièce, j'avais un Nagra et deux micros cravates que j'avais installés sur mes lunettes. Je me déplaçais à l'intérieur du piano, en dessous, etc. Il y avait également des micros fixes à différents endroits du studio. Nous avions trois pianos que nous déplaçons et dans lesquels nous faisons des parties de ping pong et de billard. J'aime bien cette pièce parce qu'elle est un exemple d'une prise de son créative : nous n'avons pas un endroit fixe pour la prise de son, nous nous déplaçons de manière à ce que la musique soit traversée au lieu d'être perçue de la place du Prince. Ce déplacement met au relatif ce que l'on entend et d'où on entend, ce qui fait vivre la matière sonore. Ce que j'apprécie dans ce genre de travail, c'est l'interaction entre la prise de son et la composition. Les deux se transforment mutuellement.

Cette problématique se retrouve également dans mon travail pour le théâtre. Par exemple, comment sonoriser une pièce de Beckett ? Chez lui, il y a une évacuation du monde, une sorte d'isolement d'un être au milieu du vide. Il existerait donc un « non espace » beckettien. Du coup, ça pose un problème pour la conception sonore : comment faire pour intégrer des sons de la réalité dans ce non espace ? Par exemple, il va falloir repenser ce qu'est le passage d'un vélo chez Beckett. Je ne pourrai pas prendre un son dans la rue. La rue serait en trop.. Je devrai concevoir la nature de cette matière sonore hors du réel, l'enregistrer hors du lieu habituel d'existence du vélo — la rue — afin qu'elle s'insère dans l'espace beckettien. Cet espace est problématique, parce que comme je l'ai déjà mentionné, le sonore est toujours lié à un espace. Or, dans ce cas, cet espace est vide, quasi abstrait. Le théâtre pose alors une question qui va dans le même sens que mes préoccupations lors de la prise de son musicale.

Quant à la prise de son cinématographique, elle m'intéressait moins, parce que le son direct est extrêmement contraignant, il nous empêche de mettre au relatif le sonore et le visuel. Le preneur de son doit se débrouiller par rapport à un cadrage, à une image. Il doit faire en sorte que toutes les prises soient bonnes, car on ne connaît pas d'avance celle qui sera conservée. Dans un contexte de tournage, il est très difficile d'explorer librement l'espace sonore et de placer le son dans un écart au réel. Il y a toujours cet espace de solitude dans le monde du cinéma, chez les gens du son, qui fait qu'on a la responsabilité de recueillir des choses et de les mettre à disposition, il faut donner des matériaux au réalisateur.

Pour ma part, je trouve plus intéressant de travailler en post-production. C'est à ce moment que l'on peut mettre au relatif le sonore et le visuel. Pour *Toute une nuit*, la réalisatrice Chantal Akerman voulait conserver un très long plan montrant un couple d'homosexuels qui s'ennuient dans un lit, la nuit, la fenêtre ouverte. Elle voulait faire tenir ce plan, elle se demandait si le son pouvait l'aider à tenir. J'ai récupéré la musique d'un *crooner* italien, j'en ai fait une copie sur cassette afin de pouvoir la diffuser dans une voiture. La nuit, dans la forêt, j'ai posé mon magnétophone sur le bord de la route. Je suis parti très loin, j'ai ouvert les fenêtres de la voiture avec la musique à fond et j'ai passé doucement devant le magnétophone pour ensuite m'éloigner. L'effet sonore était saisissant : on imaginait des jeunes qui draguent l'été avec la musique à fond en roulant doucement. En plaçant cette séquence sur l'image des personnages qui s'ennuient et qui bougent à peine, il se produisait quelque chose : il y avait un état de drague en bas, sur la rue, alors que l'on voyait l'inverse, un état d'ennui. C'était un truc très fort qui permettait au plan de tenir vraiment très longtemps. La montée du son venait de très loin et comme j'avais enregistré en forêt, il y avait un vrai silence, une acoustique étrange et très belle. C'est un des premiers moments où j'ai compris l'importance de travailler le sonore du cinéma de manière autonome, c'est-à-dire en dehors d'un rapport de synchronisme. Le sonore au cinéma peut prendre en charge des images, un rythme, une énergie...

3. Mettre en scène l'écoute : le sonore pour l'image

Travailler le sonore pour l'image, le sonore pour le théâtre, c'est-à-dire pour un dispositif ou pour un texte ou pour des corps parlants, nous oblige à déplacer la question du sonore et à penser le sonore autrement. Il faudrait trouver des moyens de construire du cinéma à partir du sonore ou au moins à part égale avec l'image ; il faudrait abandonner ce soi-disant protocole obligé d'une image qui contraint le son à arriver après coup. Il faut penser à un partage : il faudrait laisser un espace pour penser l'entrebâillement et rendre possible une série de questions : Quelle image doit venir sur ce son ? Combien de temps d'image par rapport à cette écoute ? Est-il important de redonner à voir ces images sur le son ? Est-il important de réentendre les éléments sur la même image, ou sur des images différentes ? Toutes ces questions ont pour but de remettre en jeu des éléments visuels et sonores les uns par rapport aux autres. La mise en scène de l'écoute au cinéma a besoin de cet entrebâillement du temps du regard.

Le problème du son, c'est qu'il disparaît lorsqu'on le confronte à l'image. Lorsque l'écoute s'efface, il ne reste qu'un événement associant le couple son/image. Or, pour moi, le sonore a une existence que s'il y a une conscience d'écoute. Il faut fabriquer des objets qui sans cesse nous disent : « Écoutez-moi ». On trouve ce phénomène au cinéma dans quelques films. Dans *Le Territoire des autres*, le concepteur sonore Michel Fano a fait un travail musico-sonore sur des images de François Bel et Gérard Vienne. Dans ce film animalier, nous écoutons à travers le regard des animaux : on voit les animaux écoutant le monde, on voit leurs oreilles qui bougent et leur regard inquiet. Ici, l'image nous amène à l'écoute. C'est merveilleux quand le cinéma devient un dispositif qui me donne à penser et à jouir de mon écoute en provoquant une écoute consciente et

directe. Le problème de l'écoute, c'est que sa conscience disparaît trop facilement. Il faut réussir à créer les conditions de mise en conscience de notre perception.

Question : Ce qui me frappe dans vos propos, c'est cette attention que vous portez à la réalité matérielle de ce que vous allez capter. Ce discours est peu répandu au cinéma. Quand j'entends parler des concepteurs sonores, j'entends souvent leur grande puissance sur le matériau, leur façon de recomposer un espace à partir de zéro, mais il est rare qu'ils discutent de leur découverte, de leur rencontre avec la réalité sonore. Quelle importance accordez-vous à ce matériau brut dans le cadre de votre travail pour le cinéma ?

Daniel Deshays : En fait, il y a deux attitudes à avoir face à la réalité qu'on veut capter. Il y a le cinéma selon Méliès et celui des Frères Lumières. Dans le premier, on introduit dans une boîte noire des choses du monde, on construit un univers en associant des éléments disparates sur le silence de l'espace du studio. Dans le deuxième, il faut se plonger dans l'espace du réel et trouver les moyens de produire des écarts nous permettant de rendre ce réel visible et audible. C'est un défi. Comment faire pour dissocier les éléments, comment faire pour décharger la quantité épouvantable de sons que nous donne le microphone ? C'est le problème majeur du sonore du cinéma direct : le microphone prend beaucoup trop de choses, il nous donne à entendre mille fois plus de choses que ce que nous écoutons normalement. L'écoute du monde n'est pas du tout une écoute globalisante et totalisante telle que nous le donne le microphone. Notre écoute, c'est une écoute désirante ; je ne cesse d'aller chercher des choses et de perdre le reste. La question de la perte est au moins aussi intéressante que la question de l'acquisition, si ce n'est plus importante. Quand je suis dans un café et que je discute avec quelqu'un, j'oublie le café ; mais si je réécoute l'enregistrement de cette discussion, nos voix seront noyées dans cette ambiance. C'est-à-dire que derrière le microphone, il n'y a pas de cerveau pour trier. Le microphone est un objet idiot. C'est ça le dilemme. Quelle est la solution pour s'en sortir ? Il faut approcher le micro de la source, mais ce faisant, on change de point de vue, on n'est plus à distance du monde. Pour retrouver un plan général à l'aide de cette prise en proximité, il va falloir associer des sommes de gros plans. Or une photo de groupe ne s'apparente pas à une série de photomaton collés côte à côte. Ça n'a rien à voir.

Dans ce contexte, mon travail consiste à mettre en scène le son pour organiser son évacuation. Travailler dans le son direct suppose de choisir ses espaces sonores et d'organiser le parcours que je vais faire, de comprendre la succession des événements qui vont surgir. C'est une façon de reconsidérer le direct du monde en le mettant sous condition de production. Il ne faut pas trop qu'il y ait d'informations, de matière, pour que je puisse décider de l'ordre et de la nature des surgissements, que je puisse être attentif à leurs confrontations. Pour moi, prendre le son, c'est avant tout penser à la mise en scène du son au préalable. C'est donc un problème qui devrait intéresser les cinéastes, parce que le son aurait alors une force d'influence sur la progression et l'écriture des œuvres. Trop souvent, les créateurs ne pensent pas à la prise de son au tournage, comme s'ils n'avaient qu'à trier dans la scène sonore et faire ressortir les choses après coup. Pas du tout. Il faut organiser les conditions d'existence des sons, et ce, de leur surgissement jusqu'à leur évanouissement. C'est fondamental. Lors du tournage, il faut décider de la

quantité d'éléments sonores, de la proximité, de l'éloignement et de l'ordre de présentation des choses. Pour moi, c'est de la mise en scène. C'est aux artisans du son d'expliquer cette situation aux cinéastes parce que c'est en prenant du son que l'on perçoit ce qu'il est possible de réaliser. C'est rédhibitoire, le son nous répond, le son nous donne les réponses ; si on est assez attentif, on entend ce que nous dit le son. Il nous dit : « Là, ce n'est pas possible, cet espace est saturé il y en a trop, c'est insaisissable ». Il faut alors organiser un protocole pour faire surgir les choses, pour réussir à jouer des espaces, à sélectionner des matières qui nous permettront de créer les écarts nécessaires à l'écoute du réel.

En même temps, je crois au montage, parce qu'il y a là un écart qui est produit entre l'objet que l'on écoute et l'objet que l'on voit. Lorsqu'il y a une différence entre le sonore et le visuel, il se crée un hiatus qui m'emmène dans une poétique, qui déplace mon regard sur le monde. Nous avons une mémoire des sons ; nous savons d'avance comment un objet que l'on voit devrait sonner. Pour moi, le bruitage nous permet de déplacer notre vision des choses. J'ai compris ce potentiel très tôt, lorsque je travaillais avec l'ingénieur du son Antoine Bonfanti sur le film *Le Coup du singe* (1978), de Jean-Pierre Kalfon et Ode Bitton. Nous suivons dans ce film un personnage qui se réveille et se promène dans un Paris déserté. Comme il n'y avait plus d'habitant, il fallait construire un monde sonore épuré, que nous avons réalisé grâce au bruitage. Je me souviens que c'était un bruiteur de la radio, Louis Matabon, qui avait fait les bruitages et j'ai encore en mémoire cette façon qu'il avait de bruiteur des pigeons qui passaient dans le champ visuel. Il les a bruité avec deux mouchoirs, c'était très cotonneux, très rond, très doux, alors que les pigeons habituellement claquent, ils font des bruits presque métalliques. Ce coton nous amenait dans une brume, dans un état sonore d'un matin à peine éveillé, ce qui était absolument merveilleux. C'est à ce moment que j'ai compris les liens entre le toucher et le sonore. L'écoute convoque notre corps tout entier ; dès qu'on saisit un élément sonore, notre corps est prêt à réagir. Il y a un engagement de tout notre corps tactile dans l'écoute. Il y a là un lien entre la perception globale et le sonore qui est fondamental.

C'est en définitive pour cette raison que je m'intéresse à la plasticité. Le sonore est un objet plastique. Au cinéma, le créateur sonore fabrique la chair des images. Il habille une grande image plate, il donne un corps au visuel. Je pense qu'on n'a pas bien compris encore la question du sonore au cinéma. Il faut inverser les processus, renverser les protocoles et faire du cinéma en travaillant avec le son, d'égal à égal. Mettre en scène des sons : les sons n'existent pas que naturellement dans le monde, il faut les travailler, les fabriquer. En même temps, cette fabrication implique un geste, une intention de faire entendre les sons. Il va falloir déjouer ce contrôle, cette intention, pour redonner au son une certaine maladresse, des éléments de hasard et de gaucherie. Le sonore reprendra de cette façon son autonomie, il ne sera pas trop organisé ou dirigé, il ne sera pas l'esclave d'une volonté de dire. Il faut regagner un universel du sonore ; le son change constamment, il est en perpétuel devenir et on ne peut pas le maîtriser complètement, au risque de l'aplatir, de lui retirer sa force.

Question : Comment faites-vous pour faire cohabiter différentes captations du réel, différents sons provenant d'espaces hétérogènes ? Quels sont vos principes d'organisation lors du montage sonore ?

Daniel Deshays : Il n'y a pas de règles ; il faut toujours s'ajuster au contexte ; il faut effectuer des allers-retours, de multiples essais. L'informatique favorise ce travail. En même temps, l'informatique nous laisse trop de possibilités et de richesse. L'époque des tables de montage où l'on n'avait que trois sons était formidable, parce qu'on était obligé de choisir. C'est pour ça que j'insiste sur le moment de la prise de son, parce que je considère que c'est le seul endroit où l'on choisit vraiment. Les gestes lors de la prise de son influencent énormément le travail qu'il sera possible de faire par la suite. Ces gestes dépendent de l'usage que l'on veut faire des sons ; quand je fais du son pour le théâtre ou pour le cinéma, je le pense en fonction d'une scène, en fonction d'un lieu de placement dans l'espace des haut-parleurs de diffusion ou en fonction d'une échelle de plan. Il est intéressant de tricher et de ne pas être au format de l'image. Cette façon de rentrer le son au chausse-pied, en forçant pour le faire raccorder avec l'image est intéressant parce que ça me contraint à penser le son suivant en fonction du premier. Je construis donc mes espaces par déduction. La construction avance tout doucement, de proche en proche. Dans ce processus, j'ai compris que ce n'est pas nécessairement une confrontation de matière et de matériau, mais que c'est surtout une progression énergétique, une progression de densité ; si les matériaux sont proches, ils ont une énorme énergie et s'ils sont éloignés, ils ont beaucoup moins d'énergie. Il faut jouer avec ces phénomènes, il faut organiser l'évolution des flux. Tout ça est théorique et si on pouvait faire comme je dis, ce serait génial, mais ça résiste, bien évidemment. Et c'est cette résistance qui est intéressante ; l'image résiste et nous empêche de placer les choses, les conventions nous orientent vers une certaine norme. Je pense qu'on n'ose jamais assez, qu'il faut aller très loin ; quand on va au bout de sa pensée, ce n'est que le début du travail puisque chaque son que l'on fabrique nous amène ailleurs. Le hasard de la construction peut nous pousser vers de nouveaux territoires. Il faut donc à la fois être très déterminé, forcer les choses, les imposer, et en même temps avoir cette souplesse de prendre ses distances et de regarder l'objet. C'est très difficile, car dès qu'on se met à regarder un peu trop l'objet, on perd l'idée de départ. C'est comme l'écriture ; si on ne va pas au bout de la phrase et qu'on se met à relire ce qu'on a écrit depuis le début, on se demande ce que l'on voulait dire. On est toujours dans cette incapacité de penser assez loin et dans cette incapacité de fabriquer assez loin. En même temps, c'est bien parce que la lecture du lendemain nous dit l'inverse de ce que l'on avait pensé la veille ; j'aime cette incertitude jusqu'au bout, ce doute dans le cheminement.

Il faut également savoir quand il faut aller très vite. Quand je travaille avec le réalisateur Philippe Garrel, par exemple, nous ne faisons qu'une prise de chaque plan. Philippe travaille toujours de cette manière. Toute l'équipe se prépare pour la prise, il y a une très grande tension, une très grande concentration pour que cette prise soit juste. Si on se donne ces contraintes, alors on n'aura pas besoin de vingt prises. Ce type de contrainte provoque un engagement qui nous incite à produire un bel objet du premier coup. Et l'objet, par le fait qu'il n'est pas reproduit, gagne en fragilité, en maladresse et en incertitude ; cette fraîcheur lui donne de la lisibilité. C'est la différence qu'il y a entre

un conférencier qui lit son texte et un qui improvise. Celui qui improvise sera toujours gagnant, parce que même s'il ira moins loin que ce qui est écrit, il y aura une énergie qui se transmettra, les gens percevront le discours qui se construit devant eux. Garrel a compris qu'il faut garder cette fraîcheur de la chose en train de se construire dans la certitude qu'on ira jusqu'au bout. L'auditeur partage ensuite cette fragilité.

Lorsque j'enregistre la musique pour ses films, Garrel ne veut pas aller en studio. On enregistre souvent dans un auditorium de mixage de films. Le réalisateur me laisse choisir la salle pour que l'acoustique soit intéressante et corresponde au projet. Ça peut être de grands plateaux, pour avoir un son qui circule dans un vaste espace, ou bien une salle en bois où je retire les rideaux pour que l'acoustique devienne claire. Je travaille souvent avec plusieurs systèmes de prise de son que je règle pendant que les musiciens s'accordent. Je mets un casque, je me déplace et je pose mon micro à un endroit qui m'intéresse. Je répète l'opération plusieurs fois pour mettre en place plusieurs systèmes que je pourrai comparer. Je retourne alors à la console et j'écoute les micros les uns à la suite des autres. Je coupe ceux qui ne m'intéressent plus ou je les mets au lointain pour donner un peu d'air, et on part avec ça. Par la suite, selon les plans ou les particularités de chaque scène, je m'approche ou je m'éloigne en modifiant la balance des différentes sources. Pour le dernier film, nous sommes passé au numérique, mais avant, on enregistrerait directement en mono sur la bande son de la pellicule 35mm. On prenait le film dans l'ordre du montage, de la première à la dernière bobine. Philippe sait exactement les endroits où il doit y avoir de la musique et il sait aussi à quel endroit il faut garder les silences. « On couche la musique », comme il dit. Pour lui, il faut que « la musique s'accorde ». Voici un bon exemple de mise en scène de la musique : je place la musique dans l'espace et Garrel place la musique à l'intérieur de son film.

4. Évanescence et résistance du sonore

Contrairement à l'image, le sonore n'a pas de bord, comme l'image a un cadre : il se disperse, il se dilue, jusqu'à son effacement dans le bruit de fond. Par conséquent, le sonore est lié à cet effacement : il n'y a pas de sonore hors de cet espace global. Isoler une source, c'est en fait contenir un déversement. La source n'est que l'origine. Le son, lui, est déjà parti au moment où on l'entend. Il n'apparaît que comme conséquence d'un phénomène. Le sonore implique toujours des éléments consécutifs. Et ce consécutif, dès l'instant où il est parti, est déjà en train de disparaître, de s'évanouir. C'est ça qui est formidable avec le son. Nous sommes contraint de considérer un phénomène entre son émergence et sa disparition, mais cet espace entre les deux est extrêmement court. Nous sommes toujours à la quête de quelque chose qui n'est déjà plus là. Nous sommes toujours en retard. Mais c'est merveilleux d'être toujours en retard. La chose est déjà en dilution et nous éprouvons un vertige.

Le sonore est un lieu de résistance. Un lieu où les problèmes ne sont jamais réglés. On a toujours besoin de repenser le sonore, il faut toujours le remettre en question pour pouvoir le rejouer. Et c'est le problème des machines éditoriales que sont les industries du disque et du cinéma. Elles imposent des manières de faire et les présentent comme inévitables. Par exemple, un certain cinéma utilise des « woosh ! » à outrance ; le simple

déplacement d'une bouteille sera sonorisé par un bruit, un « woosh ! », comme dans un film de karaté. Les émissions de télévision ne peuvent plus passer d'un plan à un autre sans faire « woosh ! », c'est-à-dire que le sonore est utilisé pour donner une existence à un visuel qui ne fait pas de bruit. C'est dire à quel point le visuel a besoin du sonore, et en même temps à quel point les gens veulent faire exister le visuel. D'autre part, j'ai discuté avec des mixeurs et ils me disaient qu'il faut maintenant aplatir la dynamique des séries pour la télévision à deux décibels entre les sons les plus bas et les sons les plus fort. Il y a là un écrasement de la matière sonore absolument terrifiant qui fait que même si la télé est mise à bas volume, tout reste audible. Le sonore est alors balisé, il est « normalisé ». Je crois qu'il faut imposer au contraire un sonore comme lieu du vivant. Il faut éviter de décider à l'avance des formes que doivent prendre le travail sur le son et repenser la question du sonore comme le véritable lieu de la jouissance, comme le véritable lieu de l'expression du contact. Il n'y a de sonore que du sonore des contacts : le sonore se crée lors d'un déplacement, d'un choc ou d'un frottement. Au son, tout ce qu'on entend est l'expression d'une vitalité, d'une transformation des choses. Et, à ce titre, tout le sonore du monde est digne d'intérêt puisqu'il est le témoin de la transformation des choses, aussi puissant que discret, il signe par ses traces mouvantes les enjeux du vivant.