Ma famille en 17 bobines, une expérience de « 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.

- Andrei Tarkovski

L'une des voix que fait entendre hors champ *Ma famille en 17 bobines* philosophe sur la vie et la mort : « Ce qui fait l'éternité, c'est le souvenir que tu laisses aux autres. » Le cinéma possède cette puissance de créer de l'éternité. Les sons et les images sont des matières qui, une fois assemblées, exposent des modalités de vie ; et cet assemblage formera, ou forme déjà, des souvenirs. Dans cette nuée d'impressions, de rêveries, on ne sait plus trop quelles matières, visuelles et sonores, dans leur constant va-et-vient audio-visuel, actualisent cette puissance d'évocation. Qu'il s'agisse de l'histoire du cinéma ou de notre évolution physiologique, l'image a toujours eu la primauté sur le son, et ce, pour plusieurs raisons¹. Cet état de choses a commandé la manière d'organiser le continuum audio-visuel et de penser la bande sonore : encore aujourd'hui, le son se subordonne (plus souvent qu'autrement) à l'image. Comme monteur sonore, je suis loin de m'en plaindre puisque je prends un malin plaisir, par l'agencement des sons, à moduler la lecture de l'image, à lancer la spectature dans un jeu de reprises et de réinterprétations. Cela dit, certains films posent de tout autres conditions : ils imposent une autre façon de travailler, d'appriivoiser la matière audio-visuelle, et peut-être une autre forme de subordination du son à l'image.

Ma famille en 17 bobines, court métrage réalisé par Claudie Lévesque, est un film personnel qui allie images stylisées, moments arrachés au réel, et archives familiales sur support 8 mm. Valsant entre le documentaire et

1. Sur les points de synchronisation, la synchrèse et la valeur ajoutée du son, voir Chion, 1985 : 77-91, et 1990 : 33-57. Sur le mariage de l'image et du son, voir Jullier, 1995 : 3-5, 55-65.

l'expérimental, ce film déploie ses séquences dans un « désordre ordonné » ayant toutes les apparences d'un flux mental – il mise sur le pouvoir mnésique des images. Quant à la bande sonore, elle est composée de voix : les frères et sœurs de la réalisatrice répondent à des questions portant sur le passé familial ou sur des préoccupations existentielles. Les voix cohabitent avec des effets et des ambiances sonores qui font émerger des contenus mémoriels symbolisant le passé de la réalisatrice, et l'enfance du spectateur aussi bien. L'analyse poïétique² de la conception sonore de ce film s'attachera à décrire les débuts du montage sonore et les interactions avec la réalisatrice, retraçant comment s'est imposée une méthode de travail non orthodoxe : le « non-montage » sonore.

Rencontre préparatoire avec la réalisatrice

Je reçois le matériel filmique peu de temps avant la première rencontre avec la réalisatrice, question de visionner le film en chantier dans son état le plus avancé pour me préparer adéquatement. Les quelques éléments habituels s'y retrouvent : dans le montage image achevé sont dispersées quelques bribes sonores et les voix *off* des personnes interviewées. Le film étant constitué d'images d'archives pour la plupart sans son, la présence de ces éléments sonores a tout de suite piqué ma curiosité. J'ai immédiatement constaté que les quelques sons présents ne s'arrimaient que très rarement à l'image, tant sur le plan thématique ou sémantique³ que sur le plan du synchronisme – les relations synchrones logiques, où la source correspond au son émis, étaient absentes. Il fallait en conclure que ces éléments sonores avaient été placés, réfléchis, et qu'assurément ils jouaient un rôle clé dans l'équilibre du montage image. Au premier contact, je constate donc 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.

Première rencontre, donc : 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 propres

2. Nous entendons par poïétique l'étude de tout ce qui concerne le processus et les conditions de création (Passeron, 1996 : 75).

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

à tel ou tel moment de la vie familiale. Que veut dire tel plan ? Le seul extrait musical présent est une chanson *country* enregistrée lors d'un spectacle : est-ce à dire qu'on veut éviter toute musique extra-diégétique ? Que cherche-t-on à obtenir comme effet de sens au moyen de telle transition ?⁴ Au fil de la discussion se détachent deux considérations particulièrement importantes pour la suite du processus : le désir d'une musicalisation de la bande sonore et, ce qui avait déjà piqué ma curiosité, le placement d'effets et d'ambiances sonores dès l'étape du montage image.

Tout d'abord, pourquoi musicaliser ? La réalisatrice m'explique en quoi la ponctuation sonore et la variation dynamique des sons lui importent : insuffler un certain rythme à des séquences bien précises permettra, elle l'espère, d'accentuer le caractère impressionniste du montage image. Cette première indication m'a inspiré de deux manières. Premièrement, on trouve, dans la facture expérimentale du film et dans la structure du montage image, un potentiel de musicalisation du son et des bruits (voir l'extrait 1), d'agencement rythmique de ces matériaux, et plus encore on y entend déjà la possible formation de leitmotivs⁵. Deuxièmement, j'ai la forte impression qu'on devra structurer et orchestrer les éléments de la bande sonore de manière très précise, peut-être même en parfaite harmonie avec la structure très segmentée du montage image : les 17 bobines du titre⁶ l'imposent avec la force de l'évidence, la bande sonore doit compter 17 petites sections, tels les mouvements d'une symphonie. L'avenir me donnera tort sur toute la ligne...

Quant aux éléments sonores déjà placés, j'apprends qu'ils sont dus à la monteuse image, Pascale Paroissien, et à la réalisatrice elle-même. D'abord intuitifs, sentis, ils avaient été éprouvés par deux années de travail au montage image ; pas question, donc, de les ignorer. Cependant, je me méfiais d'autre chose. Au fil de ma pratique, j'ai pu constater le très fort attachement qu'éprouve le réalisateur pour son montage image « barré »⁷. En arriver au

4. Consulter, en fin de document, le dépouillement et les notes de *Ma famille en 17 bobines*.

5. Cette manière de faire, je l'emprunte évidemment aux musiciens bruitistes et aux compositeurs électroacoustiques.

6. Le montage image ne fait référence qu'aux bobines 1 et 17 par des intertitres. Je prendrai acte plus tard du fait que les 17 bobines ne sont pas 17 moments, mais bien les 17 bobines de famille avec lesquelles la réalisatrice a bâti son film.

7. C'est une version quasi définitive du montage image : au moment où le *picture lock* est décrété, il n'est plus possible de modifier la durée d'un plan ou du film, ni de déplacer un plan

stade où le montage se trouve verrouillé a exigé tant d'efforts, et il y faut une telle assurance, que cette version revêt bien 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 dans le processus de création, elle provoque inévitablement deux chocs : l'ajout de nouveaux sons vient modifier la lecture du sacro-saint montage ; la disparition ou la modification de l'ancienne bande sonore, à laquelle s'était attaché le cinéaste malgré ses imperfections, cause aussi une (mauvaise) surprise. Ma mise en garde n'émeut pas la réalisatrice outre mesure : elle était déjà convaincue qu'un travail de conception sonore était nécessaire et qu'il y avait place pour des propositions audacieuses, quitte à se débarrasser de certains sons. Dans les faits, ça ne sera pas aussi évident...

Premières étapes du montage sonore

Le montage débute ; trouver le ton du film se révèle une opération complexe. Les images expérimentales et le frémissement de la pellicule 8 mm m'entraînent vers un montage éclaté et nerveux. Et puis le film offre si peu d'images non stylisées, si peu de 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 des voix *off* – comme on dit : « jouer d'un instrument » ? Telles quelles ? Doit-on en modifier la texture, les soumettre à une distorsion, leur donner la couleur d'une entrevue téléphonique, ou d'un entretien radiophonique ? Il avait été question de tout cela durant la rencontre préparatoire, sans qu'aucune décision ne soit prise. Guidés par notre curiosité, par notre goût de l'exploration, nous avons convenu que je m'essaierais, en espérant que s'ouvre une porte – la faille, comme se plait à le penser Claude Beaugrand – nous mettant sur le bon chemin. Nous avons aussi convenu que, pour la rencontre suivante, je travaillerais les dix premières minutes du film (sa durée est d'environ 25 minutes) ; je présenterais donc à la réalisatrice une sorte d'ébauche de la forme que prendrait la bande sonore. Cette façon de procéder, habituelle chez Bande à part, nous permet de confronter nos premières idées à celles de l'équipe de réalisation avant de nous engager trop résolument dans une direction. Souvent, seul le réalisateur est

ou une séquence ; si les génériques sont absents, on en connaît les durées approximatives. Cette version doit encore franchir l'étape de la colorisation et du *on line* (retour aux sources visuelles « pleine résolution ») ; d'où que l'on en parle souvent comme du « montage final *off line* ».

invité à ce visionnement. C'est l'occasion de lui soumettre les premiers essais, les premières découvertes, de voir ce qu'il en est des variations d'intensité, des changements de vitesse filmique ou des effets de surprise que nous avons voulu ménager – ou que le film a produits par devers nous. En tout cela, il s'agit de favoriser la collaboration et l'exploration : nous nous aventurerons, frayant la ou les voies qu'il faudra, et il ne sera jamais trop tard pour modifier tel effet, telle structure. Le but ultime est de susciter un débat, une discussion, sur la création de la bande sonore – et d'un film !

Malheureusement, ce premier visionnement n'engendre pas l'enthousiasme escompté. Quelques points positifs – l'esprit ludique dont témoigne l'ensemble, le contraste qui se marque à l'apparition des quelques intertitres – font office de petite victoire, mais au final la bande sonore provoque un malaise chez la réalisatrice. Premier constat, les nouveaux éléments sonores accélèrent excessivement le film : peu de ces éléments sont liés, et leur réactivation constante produit un mouvement effréné. La structure séquentielle et hyper-rapide que je me voyais explorer contribue à cette accélération. Je croyais pourtant suivre le fil d'une idée en symbiose avec le film : une nouvelle bobine, un nouveau son, une nouvelle vie, à chaque bobine son authenticité, un peu comme les nombreux enfants de la famille Lévesque. Bref, je me suis attaché à l'aspect symbolique du titre et au sens que je pouvais en retirer pour le travail sonore, et j'ai proposé une structure composée de 17 petits actes, m'attachant à rythmer 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, qu'il se recompose de deux questions, chacune ayant droit à sa propre partie : une première partie centrée sur la mort d'un jeune frère alors qu'il effectuait une tâche saisonnière sur la terre familiale, partie qui se compose de séquences et de plans rythmiquement instables – plans agités et animés par la présence fantomatique d'un frère perdu (et d'un enfant mort en bas âge) –, et qui s'oppose à cette deuxième partie plus douce, plus liée, consacrée à des questionnements existentiels ; on y assiste au dévoilement de secrets de l'enfance et de l'adolescence : un dévoilement tout en pudeur, sorte de main tendue à un frère.

À cette étape qui correspond 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 dans l'accompagnement sonore quelque chose de trop littéral, de trop direct. Autre exemple : sur les images de chair animale dépecée, filmées dans une échelle de plan quasi macroscopique, à 7 min 30 s, j'appose le son de l'après-chasse, trouvé aussi dans les archives sur support vidéo, où des hommes et des femmes célèbrent leur prise et préparent la surface de travail servant au dépeçage. Rien de macabre ou de désagréable pour les oreilles, mais, en raison d'associations trop faciles, la douce violence de ces plans n'opérait plus. À trop souligner, on masque la subtilité des images. Il faut corriger le tir, il faut changer de méthode ; il n'y a qu'une solution : le son doit se faire discret, car le film lui-même cherche à l'être, discret⁸. Selon la réalisatrice, comme tout est trop appuyé, le spectateur n'a pas le temps de prendre la mesure de ce que le film propose. Il ne peut en percevoir la charge affective, car ce n'est plus que de l'information pure à absorber. L'équilibre du film n'est pas respecté, car le son bouscule tout ; il précipite notamment le dévoilement alors que le but de ce film est de faire ressentir – ce qui prend du temps – et non de dire. Tout cela conduit la réalisatrice à affirmer que « le son manque lui-même d'écoute »⁹ ; ainsi monté, le son est insensible au rythme du film et au poids des images.

Et puis nous découvrons, la réalisatrice et moi, que nous ne concevons pas la musicalisation de la bande sonore de la même manière. Alors que j'ai des affinités avec les préoccupations des électroacousticiens, elle ne se sent pas grand goût pour la conceptualisation de bruits dans un cadre musical, ni pour l'organisation orchestrale définie et structurée. Ce qu'entend Claudie Lévesque par musicalisation, c'est plutôt 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 a à voir avec le rythme et un équilibre général, principes applicables à l'ensemble de la bande sonore.

8. Il faudrait se demander, éventuellement, pourquoi les images, elles, n'ont pas à être si discrètes. Est-ce parce que l'image, plus proche du rêve et du souvenir, se trouve à atténuer les effets de la violence, le trouble que la violence fait naître, alors que le son, lui, aurait la triste capacité de véhiculer la violence, de rendre la violence ou le trouble comme immédiatement présents. Si tel est le cas, j'aurais poussé cette capacité à une extrémité caricaturale. De toute façon, il y aura lieu d'approfondir cette question : de l'image visuelle ou de l'image sonore laquelle est destinée à assumer une fonction mémorielle, donc à se faire le catalyseur d'une violence oubliée ?

9. La réalisatrice a utilisé ces mots mêmes ; n'est-ce pas une piste de conception formidable !

Et possiblement, si nous décortiquons le film un peu plus, il s'agirait d'affecter l'ensemble d'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 en rejoindre le cœur. Pour la réalisatrice, la musicalisation, ce sont tous ces changements dynamiques et subits qui font sentir l'oppression et font affleurer les non-dits. La musicalisation recherchée est inscrite dans l'organisation et le déploiement mêmes des thèmes du film, orchestrée et réactivée par le duo que forment l'image et le son.

Ce premier faux pas de ma part installe une distance entre nous : chacun peine à comprendre ce que l'autre veut dire ou cherche à faire, je vois mal la direction pressentie, elle voit mal la contribution que je compte apporter au film. Que tous deux nous travaillions pour le film, ça, il n'y a pas lieu d'en douter : personne ici qui cherche obstinément à imprimer sa marque d'artiste sur le film. Mais encore ! Force est de constater que nous devons revisiter nos premières idées. En ce qui me concerne, je dois faire un grand pas en arrière et mieux voir en quoi j'ai fait fausse route. J'en profite 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 alors que cette organisation doit receler les réponses 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 les documents placés à la suite du texte). De retour à la table de montage, je dégage le trop-plein sonore ; je ménage de nouveaux espaces, de nouveaux blocs de temps ; je reconsidère chaque séquence en cherchant à être plus subtil, moins flamboyant. Les propos de la réalisatrice ont clarifié quelques points à propos de la bande sonore désirée, et j'adhère à ses vues.

Pour le reste, je persiste. Si j'ai corrigé de criantes erreurs de surlignage sonore, j'insiste encore (trop) sur la nécessité de donner une forme structurée au montage. De son côté, la réalisatrice conclut que le sonore 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. Décidément, chacun de nous campe sur son îlot, isolé dans ses conceptions, et cherche le moyen de rejoindre l'autre, mais sans succès : nous ne sommes plus capables de transmettre nos idées. Un choc est nécessaire, et c'est alors que la réalisatrice a cette formule : elle veut du « non-montage sonore ».

Non-monter ? Je suis monteur ! Je ne peux me nier, m'effacer ! Et le son doit conserver une place de choix dans ce film – car enfin, un film qui prétend appartenir au cinéma ne peut être autre chose qu'un complexe audio-visuel ! Bien sûr, dans « non-montage » se cache une dure vérité à mon sujet : j'ai trop monté : trop de choix, trop d'intentions, trop de son, trop de cadres, de structures. Comment réagir à ce choc ? Est-ce un désaveu ? Pour l'instant, je ne peux m'attarder à de telles questions ; je n'ai pas vraiment le choix, je dois servir l'œuvre filmique. Non-monter ? Cela aura bientôt l'effet d'une révélation – je dois retirer du son, je dois me retirer : retirer ce qui est trop rationnel, retirer mes intentions, éteindre l'écoute active, atteindre à un état flottant, à une écoute flottante¹⁰ –, et cela pose une excellente question à la création sonore.

Notre expérience de non-montage sonore

Le non-montage sonore, essentiellement, c'est une forme d'effacement volontaire de la bande sonore qui permet à l'expressivité du montage image de se déployer librement. Idéalement, l'intervention du monteur laisse le moins de traces possible. Il s'agit de rendre transparente, invisible, toute opération du sonore qui risque de brouiller l'attention portée à l'image, et de le faire tout en menant discrètement l'habituel travail d'accompagnement et de relance de l'image. Ainsi, les images parlent d'elles-mêmes, ou à tout le moins donnent l'impression que le sonore et le visuel s'unissent en un tout organique. Et le son, s'il n'occupe pas toute la scène, continue néanmoins, par de subtils détours, à moduler, à bousculer, la lecture standardisée d'une image.

On ne croira pas qu'il s'agissait là des caprices d'une cinéaste voulant favoriser ses images – des images jalouses du contrôle qu'elles exercent sur la dynamique audio-visuelle – au détriment d'une bande sonore de toute façon incapable de susciter le même émoi que la symphonie visuelle. En non-montage, le son joue un rôle déterminant, mais de manière effacée. La réalisatrice l'a dit et redit : son film a besoin d'une approche sonore calculée. Dans sa première mouture, le son orientait indûment la lecture des images, du montage et du film. Le spectateur doit pouvoir s'en remettre à ses propres références, à ses propres impressions et souvenirs ; les images contiennent déjà

10. Je parle d'écoute flottante comme on parle en psychanalyse d'attention flottante : il s'agit d'écouter sans privilège établi, de capter sans filtre subjectif, l'information transmise tout en prêtant attention aux soubresauts, conscients et surtout inconscients, que cela provoque en soi.

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. Bref, première condition du non-montage sonore : le monteur doit éviter de forcer la lecture des images.

Deuxième condition : que le son donne l'impression de surgir spontanément, presque par hasard, avec l'image. Il faut que l'agencement du son et de l'image relève d'une logique naturelle, non forcée, comme si les images traînaient avec elles des sons qui émergeraient au gré des besoins du film. Pour mieux comprendre ce qui était en jeu et approfondir nos vues en matière de conception sonore, la réalisatrice et moi en sommes venus à l'idée d'une archéologie des images. L'analogie fait voir l'opération de creuser : en creusant l'image nous aurions accès au son¹¹, et peut-être même aux affects qui y sont liés. C'est dire que le son serait déjà enfoui dans l'image ; il faudrait le laisser venir à nous, au terme d'un patient travail de défrichage et d'exploration du territoire de l'image¹². Ce n'est pas un voyage organisé que propose au spectateur *Ma famille en 17 bobines*. Aussi le concepteur sonore travaillera-t-il le film de façon libre, intuitive. Il doit adopter un mode de réception ouvert, s'attacher à sentir ou à ressentir. Ainsi, il m'a fallu abandonner le filtre de la rationalité et de l'intentionnalité, et rabaisser les prétentions de la compréhension, de la quête de sens, du calcul, de la mise en scène, de la structure, du choix. Par exemple, au départ, j'ai appliqué au film, en me substituant à lui, des choix trop méthodiques parce que conscients. Rien ne fonctionnait, et il a fallu corriger ; il fallait laisser venir le film (et les images) vers soi, mettre de côté l'esprit rationnel et faire confiance à l'instinct. De fait, il semble que les images se soient imprimées sous forme de traces dans mon esprit, et c'est de là qu'ont émergé les sons à graver sur la bande image (pour

11. Quand on met des sons sur des images, on part du possible donné par un modèle de représentation pour reconstituer la réalité, et on obtient une combinaison audio-visuelle. Alors que si l'on extrait les sons de l'image, on s'en remet à une virtualité — le son présent en puissance dans l'image — qui sera productrice d'actualité — la réaction imprévisible d'un continuum audio-visuel.

12. Une contradiction anime le propos : creuser l'image dénote une attitude active, relevant de l'action volontaire, alors que laisser le son enfoui venir à nous suppose une attitude passive. 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 » 2002 : 145). Qu'on la creuse à la pelle ou à l'appel, le fantôme sonore surgit... Je me demande finalement quelle posture nous avons adoptée : l'archéologie des images ou la parapsychologie des images ?

reprendre l'idée d'extraction et, inversement, d'injection). À ce point il ne s'agit pas tant d'agencement que d'implication naturelle et intégrée. Plus encore, il y a implication du monteur dans le régime sensible de l'image : le monteur accepte de se laisser dresser par ce régime sensible, lequel comprend beaucoup de choses : la couleur, le mouvement, la nature du motif, le ton, le récit, l'action, etc. Dans la rencontre répétée avec ces matériaux, le monteur fait l'apprentissage de la logique affective du film, comme un musicien répéterait un passage jusqu'à en sentir chacune des nuances, desquelles surgiraient les accords ou la mélodie qu'il y ajoutera. On le constate, la démarche déborde le simple appel à une attitude instinctive. Les échanges, les discussions et les « audio-visionnements » nombreux nous ont forcés, la réalisatrice et moi, à explorer le territoire d'une nouvelle sensibilité, qui du coup devenait un terrain de communication entre nous.

Une remarque s'impose ici sur la non-conscience du sonore. Commentant le fait que les films se composent rarement en fonction du son, Daniel Deshays, dans un entretien avec Nicolas Philibert, décrit comment les choses se passent pour une majorité de films, tant du point de vue de la création que de la réception spectatorielle :

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. (Deshays, 2006-2007)

Ma famille en 17 bobines ne se constitue pas à partir du sonore, de l'aveu même de la réalisatrice. Reste que le non-montage, prenant appui sur la facture expérimentale du film, aura fourni les conditions permettant au sonore de travailler derrière l'image, et au film de s'élever à un niveau supérieur. Plus que toute autre posture de création, le non-montage sonore tient pour acquis que le son n'apparaîtra jamais pour lui-même. Ce n'est pas un constat d'échec : le non-montage pousse la non-conscience du sonore à cette extrémité où, libérant le chemin, elle facilite l'accès aux images. De toute évidence, il y a dans cette posture de création *quelque chose* à comprendre, à apprendre ou à retenir, quelque chose susceptible de profiter à tout un pan de la création sonore au cinéma.

Éloge de la transparence — mais quelle transparence ?

Ce que nie le non-montage, c'est le montage en tant que procédé d'écriture, et non pas le geste de monter. De fait, il est vital que le monteur écrive la partition sonore du film. Seulement, cette partition sera transparente, invisible, idée plusieurs fois évoquée dans ce qui précède. Je propose ici une halte théorique pour m'expliquer à moi-même ce que j'entends par là.

En montage image d'une fiction classique, la transparence du montage est une préoccupation constante : il faut cacher au spectateur les artifices du cinéma pour assurer la fluidité du récit. La transparence du dispositif s'apparente à une totale élimination de la conscience du procédé. Ce n'est pas cette transparence de l'expression qui était recherchée pour la conception sonore de *Ma famille en 17 bobines*. Le principe de transparence qui a été mis en œuvre se rapprocherait plutôt du « degré zéro » de Roland Barthes.

Pour Barthes, l'écriture se situe entre la langue, « collective et codifiée », et le style, « individuel et quasi physiologique ». Entre transparence du code et opacité du style, il y a donc une troisième voie : une transparence obtenue non pas par naturalisation du code, mais par sobriété, par le gommage des marques, par l'effacement du style – et de la fausse individualité qu'il se fait fort d'exprimer. Le degré zéro serait cette « parole transparente [où s']accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style » (1953 : 109). Est-ce à dire que le son doit s'absenter au profit de l'image ? Et s'absentant ainsi, se délesterait-il de toute intention ? et se trouverait-il privé de l'énergie qui le définit presque tant elle ne peut pas ne pas l'animer ?

La transparence qui nous intéresse ici n'est pas celle des formes de l'expression – qui correspond à la représentation d'une idée dans sa forme la plus simple –, mais bien celle de la description – une description débarrassée de toute intention¹³, qui porte sur le réel (filmique), qu'elle s'attache à présenter tel qu'il est, sans détour.

13. L'idée est de Stéphane Lojkine (séance d'un cours d'initiation à la *french theory*, cours donné en février 2011 à l'université de Provence) ; la transcription est disponible au <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/Ecriture.php> [en ligne le 10 janvier 2014].

Une fois admise la primauté de l'image, *transparence* a deux sens. Il y a la transparence du code, celle du style classique : le monteur use de procédés d'écriture sonore codifiés, procédés si fréquents, si communs, qu'ils sont immédiatement transparents pour le spectateur – la surdétermination se résout en convention. Et il y aurait cette transparence de la description que je cherche à définir, et qui s'oppose à l'opacité stylistique aussi bien qu'à la transparence classique : le son ni ne s'absente ni ne se dresse en obstacle, il se fait limpide. Lui-même sans couleur, il vient rehausser la couleur de l'image filmique, telle la goutte d'eau qui densifie la teinte du tissu éclaboussé. L'écriture sonore imprègne le tissu de l'image filmique pour en densifier, voire en révéler, la couleur ; pensé dans et par l'image, le montage veut donner accès à la pure matière du film ; et le sonore devient une attitude se propageant à tout le film. Rehausser, densifier, révéler, donner accès, n'est pas la même chose que souligner, ajouter ; ça s'apparente plutôt à décrire. Décrire le réel filmique, pour le sonore, c'est s'attacher à mieux accompagner, mieux pointer les éléments à déchiffrer, quitte à en venir à cette extrémité où il s'oublie lui-même : du non-monté devient criant, le caché s'exprime brusquement. Décidément, ce sonore qui porte conseil ne saurait s'obtenir sans monteur.

Ma famille en 17 bobines ressasse des souvenirs enfouis, presque transparents. Il requérait une conception sonore qui travaille la lecture des images et du son de manière latente, cachée, pour produire des relations audiovisuelles invitant à faire l'expérience d'une anamnèse cinématographique, à vivre de manière esthétique et éthique les souvenirs qu'il tente de faire poindre. Le film m'a dicté la façon de faire : le non-montage est un protocole de travail analogique au sujet du film et à son fonctionnement (j'y reviendrai). Cela dit, de ce film est sortie une nouvelle pratique de montage sonore, qui se peut mettre en œuvre ailleurs, et qu'il importe maintenant de décrire concrètement.

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

Son nom ne doit pas faire illusion : le non-montage apporte son lot de manipulations, de contorsions, qui nécessitent une réelle réflexion sur la matière audio-visuelle. Seulement, alors que le monteur sonore, désireux

d'imprimer sa marque sur le film, recherche les idées sonores marquées, le « non-monteur » aspire à l'*invisibilité*¹⁴, dont il fait son *modus operandi*.

1. Techniques permettant d'éviter les coupes franches

Un principe découle de cette volonté de rendre le montage transparent : réduire au minimum, voire abolir, les coupes sonores franches. Les entrées marquées ou les chutes abruptes déterminent l'écoute et définissent en partie l'idée que l'on se fait de l'espace sonore, donc de l'espace physique reproduit ou représenté. Les coupes franches qui accompagnent les changements de lieux ou d'espaces diégétiques révèlent, par un choc dynamique, la présence du sonore et marquent l'apparition d'un nouvel espace à apprivoiser. D'autres agissent à l'intérieur même des séquences, par exemple lors d'un changement de perspective ou d'échelle de plan ; ces coupes qui veulent définir acoustiquement l'espace où se déroule une scène trahissent une manipulation, et ce, même si elles gagnent en invisibilité en raison de la vraisemblance sonore qu'elles sont destinées à produire. Par exemple, dans un film narratif classique, le plan d'ensemble qui succède à un gros plan avec son rapproché plein volume s'accompagnera généralement d'une ambiance sonore générale de faible volume¹⁵. Telles sont les principales marques qui désignent au spectateur la présence du sonore. En les supprimant le plus possible, le monteur efface la trace de ses gestes et procure au sonore une nouvelle invisibilité ; une nouvelle expérience de la mise en scène du sonore devient possible.

Concrètement, pour effacer ces marques de montage, il faut relever dans le montage image les coupes franches qui posent problème et s'abstenir de les redoubler par une ponctuation sonore. C'est ainsi que j'ai évité les changements dynamiques qui brusquent la progression du procédé mnémorique du film. On

14. Un joli paradoxe se forme : si le non-montage sonore passe inaperçu, il n'est pas inaudible – il y a des sons – et le film n'est pas sourd – il y a de l'écoute. Le non-montage, telle une structure invisible, configure l'image « sans se faire voir », c'est-à-dire sans que l'apparence de l'image soit affectée, puisqu'on aura inscrit une conscience dans l'image et non pas de la matière sur l'image.

15. Ces marques tendent à s'effacer précisément parce qu'elles participent d'un type d'écriture classique : elles apparaissent au spectateur, mais sont rapidement versées au compte de l'énonciation ; bref, j'entends (ou pas), et c'est tout. À l'inverse, le non-montage, qui peut paraître plus transparent, est plus agissant : j'entends (ou pas), et ça fait dérailler, ça dérange ; pourtant, la marque est réellement absente. Je ne puis que signaler l'intérêt de la question, étant incapable pour l'instant de mener à terme l'approfondissement qu'elle appelle.

peut certes modifier le volume du son, d'un plan à l'autre, mais en y allant progressivement, par un geste de mixage tout en délicatesse. Par ailleurs, dans certains cas où il s'agit d'accompagner le début ou la fin d'une séquence entière, on peut décaler (en avançant ou en retardant) l'entrée ou la sortie du son par rapport à la coupe (voir l'extrait 2). On peut également procéder par entrées ou sorties progressives, communément appelées *fade in* et *fade out*. Voilà autant de précautions ou de gestes grâce auxquels s'établit un mode de perception où il y a peu de déstabilisation – tel effet ou telle ambiance sonore ne seront pas remarqués ni même perçus de manière consciente par le spectateur. Le sonore aura la liberté, dans une relative discrétion, d'agir sur l'image sans dicter au spectateur quelque lecture audio-visuelle.

2. La technique du trompe-l'oreille

Cette technique, qui travaille aux limites de la perception auditive, joue sur le caractère conscient (et inconscient) de cette perception. À la manière du trompe-l'œil qui produit des illusions visuelles, le trompe-l'oreille cherche à créer chez l'auditeur l'illusion qu'il a perçu, ou n'a pas perçu, un son ; il serait peut-être plus juste de dire que l'on tente de provoquer une hallucination auditive. Par le montage d'un effet sonore à la limite de la perception ou d'une ambiance sonore difficilement détectable, on installe un doute dans l'esprit du spectateur : ai-je bien entendu ce son ? En plus d'un montage précis, cette technique requiert un mixage savant. Quant à la matière sonore, elle doit posséder amplitude et subtilité. Noter également qu'il est plus facile de produire l'effet recherché si on rattache le montage en trompe-l'oreille à une source visuelle. 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. Noter encore qu'il est primordial que le monteur organise les sons qui composent et entourent le trompe-l'oreille de manière à faire sentir, cette fois avec certitude, l'apparition ou la disparition d'une présence sonore. Cet effet dynamique est essentiel à l'efficacité du trompe-l'oreille : conscient qu'une modification s'est opérée, le spectateur ne saura dire s'il a réellement entendu ce son ou si, dans un élan de perception synesthésique, il l'a imaginé, halluciné, au milieu de la masse sonore.

Par exemple, dans *Ma famille en 17 bobines*, la séquence du pique-nique familial (voir l'extrait 3) tend un trompe-l'oreille au spectateur. L'ambiance sonore d'un léger vent de feuilles est placée à la limite de l'audibilité, dans un

fade in léger et constant ; ainsi est-il impossible de percevoir l'arrivée ou l'apparition de ce son. Or, à la coupe au noir, on entend qu'une substance disparaît. Inconscient qu'il était de ce vent doux, le spectateur se demande alors s'il l'a réellement entendu, ou s'il l'a imaginé à la vue du frémissement des feuilles sur la pellicule, comme on se remémore un doux souvenir d'été. C'est dans la mesure que les images mentales suscitées chez le spectateur sont riches que le charme du trompe-l'œil pourra opérer.

Une mise en garde s'impose pour terminer. Il est difficile d'assurer le succès de ce petit procédé : le calibrage sonore varie d'un téléviseur à l'autre, d'une salle de cinéma à l'autre, d'un système de projection à l'autre. De sorte que, si l'on peut obtenir l'effet du trompe-l'oreille en salle de mixage, il est fort probable que cet effet se perdra une fois le film projeté dans un autre contexte.

3. Le travail des textures sonores

Pour que la bande sonore atteigne au degré de discrétion voulu, il m'était impossible de ne pas travailler les textures sonores, travail conçu et pensé en accord avec les principes de l'écoute réduite et les variables contenues dans la typo-morphologie de Pierre Schaeffer¹⁶. Loin d'être l'apanage de ce que j'appelle « non-montage », ce travail est si fécond qu'on ne peut le passer sous silence dans le contexte d'une auto-poïétique.

En ce qui a trait à notre ouvrage filmique, il s'agissait de faire émerger ce qu'exprimait l'image, le montage ou le film, mais en évitant la simple redite sonore synchrone avec la source visuelle qui au même moment déploie 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 à susciter, à certains moments, un malaise. Ce malaise, ce trouble se révèle de manière plus marquée 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 dans le passé. Le travail des textures sonores présentes dans certaines combinaisons audio-visuelles tente

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

aussi de provoquer ce malaise, mais sans avoir à l'évoquer de manière littérale. À la septième minute du film (voir l'extrait 4), il y a cette séquence dont les plans montrent un chevreuil dépecé. Il en a été question plus haut : les sons d'après-chasse brisaient la douce mélancolie de ce moment, alors qu'il s'agissait d'exprimer un malaise au creux de cette « douce violence ». Il m'a fallu trouver un trait sonore qui respecte ces deux conditions : malaise, douceur. Il devenait plus simple et plus élégant d'exprimer le malaise par la texture d'un son, son dont le rythme et l'allure assureraient le *dolce* recherché. 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 contribue aussi au malaise général.

4. Autres modalités

Le non-montage sonore à l'œuvre dans *Ma famille en 17 bobines* doit encore à d'autres gestes, à d'autres manières d'aborder la matière sonore. Je retiens notamment 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). Je retiens aussi la posture de création adoptée par le monteur qui, s'abandonnant à une écoute flottante, laisse émerger (ou venir à soi) les sons. Se forment ainsi des associations libres qui provoquent des synchronisations image-son atypiques, sorte d'impressions révélatrices de la marche à suivre. Je retiens enfin une attitude générale, ou principe premier : les techniques, procédés, modalités passés en revue dans la présente section ne doivent pas faire l'objet d'une application systématique. Certes, l'idée de non-montage et de transparence du travail sonore est importante ; mais il n'y a pas lieu pour autant de sacrifier les notions de rythme et d'équilibre propres à tout montage sonore. Retenons simplement qu'en non-montage le concepteur doit constamment veiller à 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, mais aussi instinct du monteur pour le rythme – et qu'elles restent transparentes.

Thèmes du film : comprendre ce qui se cache

On le constate aisément, les techniques et les gestes de non-montage mis en œuvre pour la conception de la bande sonore de *Ma famille en 17 bobines* appellent au sous-entendu, au sou(s-)venir, à l'impression d'un déjà-vu, à la discrétion, à la subtilité. Je veux ici m'attarder sur la forte analogie qui existe entre ce protocole de conception sonore et le mode de fonctionnement du film.

Qu'en est-il du fonctionnement du film, des thèmes qui en organisent la progression ? Ces thèmes – la mort, une relation incestueuse – sont propices au secret, au refoulement. Il est question de quelque chose de sous-entendu, caché, voire tabou, d'une matière ou de secrets sous-cutanés, dirait Adorno, qui travaillent non pas dans les profondeurs, mais juste un peu sous la surface (ce à quoi le non-montage tente d'arriver), et qui cherchent à se révéler, à émerger, à percer çà et là (comme une ponctuation sonore). J'ai construit la bande sonore pour qu'elle ne soit pas aperçue, pour qu'elle soit « sous-entendue » (c'est-à-dire non entendue, moins qu'entendue), tout en travaillant l'image, patiemment, pour tenter d'en percer le mystère, pour faire poindre le son au travers de l'image, pour tenter de révéler ce que les images et le film cherchent à exprimer. Ainsi conçue, la bande sonore serait une sorte de tabou, une matière signifiante qui irrigue la forme du film, souterrainement, et qu'il faut se garder de mettre de l'avant.

Qui plus est, les secrets qui travaillent et que travaille le film sont lourds à porter pour la réalisatrice. J'ai donc, en quelques endroits, pensé et conçu le sonore pour favoriser le surgissement d'affects ou d'idées témoignant de cette réalité. Notons tout d'abord que les images du film ont, pour la plupart, des référents explicites : un tracteur, un champ, une action, un moment. Cependant, ces référents 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, grâce à la superposition d'une voix et de ce qu'on lit ou de ce qu'on entend.

Ainsi, chaque fois que c'était possible, les sons 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 ; 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.

Notes sur le « non-montage »

Pour terminer, je tiens à jeter ici quelques notes qui me permettront, dans un avenir pas si lointain, enfin je l'espère, de reprendre mon élan par en arrière.

Un mot d'abord sur la lettre, car il m'importe de ressaisir ce que je n'ai cessé de dire et redire : *non-montage* ne signifie pas « sans montage », loin de là. Le *non-* qui précède le nom d'action *montage* n'affirme pas la non-existence du montage ; la particule de négation, tout simplement, met en discussion l'idée de montage. C'est un effet régulier de la négation que d'indiquer que l'esprit s'installe dans le plan critique, là où prévaut une attitude discussive, délibérative. Que maintenant je cède à la fantaisie de considérer le verbe *non-monter*, et de voir dans le *non* un parent du *ne* dit explétif¹⁷ : *Les enfants, rentrez avant qu'il ne fasse nuit ! Simon, je crains que tu ne montes trop !* Dans les deux cas, d'un strict point de vue syntaxique, la présence du *ne* n'est pas de règle. Et qu'il s'agisse de faire nuit ou de monter, la chose aura lieu, assurément. Seulement le *ne*, fantôme de négation, marque qu'on repousse les effets inquiétants, les manifestations indésirables, du phénomène dans le domaine du non-effectif : je souhaite que la nuit n'apporte pas le lot d'inquiétudes qu'elle m'apportera inmanquablement si les enfants sont toujours dehors au moment où elle tombera, je souhaite que le son ne soit pas criard.

Mais que reste-t-il quand le son ne crie pas, que les tics de montage ont été évités ? Le fantôme de négation a pour pendant une affirmation subtile, mais difficile. Aussi m'en remettrai-je pour l'instant à la parenté d'esprit que je pressens entre mon travail et ce que Michel Chion décrit quand il explique ce qu'il entend par « valeur ajoutée » :

Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette

17. Sur 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> >.

information ou cette expression se dégage « naturellement » de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit. (Chion, 1990 : 8-9)

Simon Gervais
Janvier 2014

Bibliographie

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

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

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

CHION, Michel. *L'Audio-vision*. Paris : Éditions Nathan, 1990.

DESHAYS, Daniel. « Entretien avec Nicolas Philibert ». *Images documentaires*, n^{os} 59-60 (4^e 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 10 janvier 2014]

JULLIER, Laurent. *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Coll. « Cinéma et audiovisuel ». Paris : Armand Collin, 1995.

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

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

Filmographie

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/mafamillen17bobines/31558774>.

Les extraits proposés se trouvent en ligne au www.creationsonore.ca, qui les diffuse avec l'aimable autorisation du producteur et du distributeur.

Extrait 1, de 5 min 4 s à 5 min 48 s

Extrait 2, de 6 min 35 s à 7 min 29 s

Extrait 3, de 14 min 44 s à 15 min 10 s

Extrait 4, de 7 min 25 s à 9 min 0 s

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 / sons source (sur disque dur ?) (vert 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

1h24 + Panique
Ter / intertitre
9:30 ???
1h27 Chute interview
16:28 vague

~~12:15 Clochettes~~
~~12:30 Chanson~~

Très / Trop fragmenté

+ 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 7u 50s ? / 10:07:02 : ~~Vérifier~~
chantonnement

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

12m 24s - Eau lapotis (vraiment bas)

~~16m 47s Coup vague~~

17m 24s Repousser musique

~~21m 19s Auto~~

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

- 10:18:40:00 - 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 tombereaux	Campagne MATIN - Brise calme (brouillard ?) ou APRÈS-MIDI	- Tracteur au loin - Qq oiseaux	
	SQ4 Mort d'un frère ↓ Radio ?		- Vent herbe - Tracteur	- Pos Gravier ?
	SQ5 Travelings en voiture	Int Ride Auto (Fenêtres ouvertes)	- Vent fenêtre ouverte	
	Carrières	Chantiers avec camion		

Q0 Veut-on éviter à tout prix toute musique ?

- Qq accords de guitare
- " notes d'harmonica ?
- Musique à la radio

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

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

Qo Pourquoi ce choix des enfants : pour transition ?

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