

## *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 sonore<sup>1</sup> 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.

---

1. 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.

### *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. Ultiment, le journal allait devenir le lieu où nous méditerions sur la poésie, espérant trouver, dans les mots de Garneau, une réponse filmique<sup>2</sup>.

L'autre contrainte a trait à la technique de post-production. La conception sonore, 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.

Voici donc comment débute ce journal de bord.

---

2. 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.

12 avril 2010 – GARNEAU

*Toujours très difficile de débiter un montage sonore, surtout quand l'objet filmique se dérobo 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 dérobo. 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 failles<sup>3</sup>, 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 ?

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

---

3. Consulter la création *Les créations du sonore – La fabrique du sonore*, au <[www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca)>, pour approfondir cette notion.

recoller certains morceaux, le monteur sonore s'approprié 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, sa propre nature. 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 donc 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 pas<sup>4</sup>. 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 narration<sup>5</sup>.

*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*

*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 film<sup>6</sup>. 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

---

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

5. 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.

6. 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.

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 !)

*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 lumière<sup>7</sup>. 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.

---

7. 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 audiovisuelles 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, en évitant que ces combinaisons sonores deviennent par trop systématiques et évidentes, et prêter la plus grande attention à la réaction du film.

*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 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 d'un élément potentialisateur d'un espace quelconque. 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.*

*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.

### *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. 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-Denys 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 visionnements<sup>8</sup>, 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

---

8. 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.

(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.

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. 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 replacé 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 min 30 s à 7 min 15 s, 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’habillage 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 ».<sup>9</sup>

À la neuvième minute du film se présente un autre questionnement sonore. 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.

À 9 min 30 s, 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

---

9. Pour moi, 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.



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 d'enfants au loin. 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.

### *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 récent<sup>10</sup> 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 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, p. 6) : je nomme, donc je suis.

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 qu'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

---

10. Il s'agit du film *Ma famille en 17 bobines*, de Claudie Lévesque (2011), une production des Films de l'Autre.

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 (à l'exception d'un rapprochement entre la lumière et les hautes fréquences du spectre sonore). Mes notes témoignent principalement d'impressions 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 des 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 donc entre l'écoute du monteur et l'écoute neutre.

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 l'espace intérieur de Garneau. 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 sonores<sup>11</sup> 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 ». 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 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

---

11. 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*.

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, p. 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.

Simon Gervais  
Janvier 2013

## 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](http://creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_martin_allard.pdf)  
[en ligne le 5 septembre 2012]

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](http://creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_stephane_roy.pdf)  
[en ligne le 5 septembre 2012]