

Mots écrits et mots dits.

Notes concernant le travail sonore du film *Le silence des semences*

Lorsqu'il est question de bricoler un cinéma de poésie, un réflexe primaire – et par conséquent à éviter – consiste à réciter des valeurs sûres en matière de poésie afin d'obtenir une piste sonore *sur* laquelle on ajoutera des images illustratives qui se marient autant que possible avec les mots dits. Le résultat sera souvent impressionniste : on aura tenté de reproduire le lyrisme du poème – ou le lyrisme qui provient de la préconception que nous nous faisons parfois de l'effet de toute poésie. L'oralité sera alors en vedette : les mots seront dits, et non pas écrits. D'autant plus vedette, la voix, qu'elle cherchera le plus fort du senti. La trame sonore sera une marche de Brahms ou *La Mer* de Debussy. Avec l'arrivée fracassante de YouTube et la démocratisation non moins incroyable des médias, ce réflexe s'est exacerbé. Mais doit-on vraiment parler dans ces cas de cinéma de poésie ? S'il exploite le poème, l'objet ici décrit ne devient pas lui-même poésie, faute de recherche rhétorique et d'originalité formelle. Le cinéma devient poétique quand l'image picturale se fait image littéraire, c'est-à-dire analogie, métaphore ou allégorie. Il devient puissant quand le son propose son imaginaire propre. Il devient énigme quand l'image se fait son, quand la métaphore résonne, chante, jubile.

Une vision plus subtile du cinéma poétique a été proposée et explorée par le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini. La poésie intrinsèque au cinéma même, ce qui fait l'essence et la puissance poétiques d'un film, c'est ce que Pasolini a cherché. Si son cinéma se gloutonne de littérature, il n'accorde pratiquement aucune place à ce qu'on appelle poésie : le roman, l'essai et le théâtre sont les sources explicites d'inspiration de ce que Pasolini a appelé le cinéma poétique. Ce dernier s'inscrit dans un courant qui succède au cinéma néo-réalisme italien, il représente une franche tentative d'arracher la fiction à ses artifices (comme le studio, mais pas que le studio) et de la rapprocher de la réalité (alors les ruines d'après-guerre). C'est un certain rapport avec la « langue écrite de la réalité » qui forge la poésie du cinéma. Le créateur de films choisit les paysages, les personnages et les objets qui, devenus images, sont autant de syntagmes lui

permettant de recréer non pas la réalité extérieure, mais le monde de sa subjectivité. Le discours indirect libre privilégié par le cinéma de poésie correspond à « l’immersion de l’auteur dans l’âme de ses personnages ». L’instrument linguistique sur lequel se fonde le cinéma est de type irrationnel, ce qui explique la qualité onirique intrinsèque au cinéma. Les images du rêve, Pasolini les conçoit comme des communications avec soi-même¹.

Il est une approche intermédiaire du cinéma poétique dans laquelle s’inscrit notre film, *Le silence des semences*. Cette approche médiane fait usage d’un ou de plusieurs poèmes (de la poésie comme genre littéraire), mais nourrit le travail cinématographique de ce regard sur le monde comme ultime poème. De *Loin d’où* à *Spoon*, Michka Saäl a créé un tel type de cinéma poétique. Si les poèmes y sont présents, ses films sont eux-mêmes un plus grand poème dans la mesure où ils les enveloppent et les mettent en résonance. C’est sous cette influence de Michka Saäl que j’ai entamé le projet *Le silence des semences*. À visionner *Le silence des semences*, on pourrait croire que j’ai pensé en termes de film expérimental – expression qui généralement provoque ma méfiance, un peu moins celle d’avant-garde – comme on a l’habitude de le faire pour différencier l’objet de la fiction et du documentaire, mais ça n’a pas été le cas. J’ai seulement eu l’ambition d’atteindre à un cinéma poétique, qui représente à ma sensibilité une catégorie à la fois à part et plus haute que les trois catégories habituelles de la typologie cinématographique. Sans un certain regard qui considère la vie comme l’ultime poème, le cinéma ne peut se prétendre poétique.

Quelque chose qui a à voir avec le son – et sa contrepartie : le silence – rend *Le silence des semences* singulier dans ce genre particulier : c’est la présence des mots écrits plutôt que dits. Exception faite de Jean-Luc Godard, qui a une façon bien à lui d’exploiter le mot écrit, en le confrontant avec le mot dit, l’image, le bruit, la musique, dans une approche avant tout référentielle, et avec une finalité politique, le cinéma de poésie, de tout temps, à ma connaissance, a préféré la voie orale au détriment du mot écrit. Que l’on pense à Marguerite Duras qui, au moment d’embrasser le médium cinématographique, a abandonné le mot écrit pour le mot dit. Comme on le sait, le cinéma entretient avec l’écriture, ou la littérature, une histoire tumultueuse. Dès l’arrivée du son, le mot écrit sous forme

1. Voir les chapitres « Cinéma de poésie » et « La langue écrite de la réalité », dans Pier Paolo PASOLINI, *L’Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

d'intertitre a pratiquement disparu pour ne servir le plus souvent qu'au générique ou à des panneaux indicateurs de spatiotemporalité. Les mots d'auteur furent bannis du cinéma parce que trop littéraires, pas assez proprement cinématographiques. L'essence de l'art cinématographique s'atteignait par confrontation avec le médium du livre. L'arrivée du cinéma d'auteur – coïncidant avec la condamnation du mot d'auteur –, qui porte le réalisateur au rang d'écrivain, avait à certains égards l'ambition culturelle de remplacer le livre par l'audiovisuel. On chercha la spécificité de l'art cinématographique en lui attribuant abusivement une langue – Christian Metz rectifia le terme en proposant celui de langage – constituée d'une échelle de plans et d'une variété de mouvements comme s'il s'agissait de substantifs et de verbes, de grammaire et de syntaxe. C'était l'état des lieux en art cinématographique au cours du 20^e siècle. Aujourd'hui, avec l'omniprésence de l'image, assassine de la magie, et des cellulaires qui remplacent les livres de poche, il est permis de repenser la cohabitation des mots écrits avec les images. Parce qu'il se rapproche d'une ode, d'une prière, mais aussi d'un livre, parce qu'il aurait pu faire un petit bouquin quelconque de poèmes, quoiqu'un tel objet n'aurait pas eu d'intérêt, *Le silence des semences* repense au moins un peu la relation entre l'écriture et l'image. Ce choix de laisser le poème s'écrire plutôt que de le réciter, de laisser lire les mots écrits plutôt que d'imposer l'écoute des mots dits, découle d'une préférence en matière de poésie, celle de l'encre immobile sur l'énonciation orale. Le *slam*, par exemple, j'ai pour lui peu de tendresse. Par surcroît, le *slam* cherche le plus souvent l'affirmation d'une identité : l'acte de présence déclamée impose l'énonciateur dans sa communauté ; alors que, il est dans *Le silence des semences*, un rapport à la communauté fait de détachement et de retrait (en cela, il est la continuité thématique d'*Un repli* (Guillaume Roussel-Garneau, 2014), mais avec une cohérence formelle plus radicale) qui n'est pas sans lien avec le choix du mot écrit. Cette intimité créée par le mot écrit rend l'expérience cinématographique – dont on connaît les origines foraines, son statut de rituel collectif – singulière et, à mon goût, prenante : nous ne lisons habituellement qu'en solitaire et privilégions la voix quand il est bienvenu de nous réunir. Dans le cas de l'écoute du *Silence des semences*, nous voilà réunis dans nos intimités séparées et isolées, nos solitudes communes, de lecteurs.

Le poème n'étant pas lu, le son du film joue un rôle majeur. L'objet de ce texte n'est pas de se permettre des flagorneries, mais le fait est que je ne pouvais

pas mieux tomber que sur l'équipe du Laboratoire de création sonore, engagée dans l'exploration de la poïétique du son au cinéma. Avant qu'Ariel Harrod n'entame le montage sonore du film, mon avis était que le son concernait le tiers des effets de sens et de sensation. Je concevais un rapport triangulaire ayant trois angles équilatéraux, à l'image du triangle rhétorique composé du *logos*, de l'*ethos* et du *pathos* : l'image, le mot écrit et le son. Et que la poésie naîtrait de la confrontation de ces éléments, plus que de leur coïncidence. La scène du bateau-lit fournit l'exemple le plus évident de ce principe simple en théorie, difficile en pratique : une image du lit, une autre de la mer, les mots « Nous retournons chez elle » et le son continu des vagues, merveilleusement modulé par Ariel, rend manifeste cette impression que le lit vogue comme une barque sur l'océan malgré la séparation manifeste des plans visuels, et se construit l'image poétique du long trajet de deux amoureux.

Le mot écrit fait déjà image : le safran est le sang, le menhir est le « je ». Puis, il y a la correspondance entre le mot écrit et l'image. L'analogie « la prière ondule comme l'herbe marine » est doublée par celle de l'ombre qu'on voit onduler sur les murs. Les mots « Pour me conduire, ton organe » prennent un sens plus fort sur l'image d'un sentier tracé dans l'herbe dont la forme au loin s'ouvre comme un col vers l'utérus.

J'espérais une pleine poésie par la participation du son à la création de l'image poétique. Après une rencontre entre Serge Cardinal, Ariel, Camille Gravel et moi, je me suis rendu compte que le son pouvait peut-être s'appuyer davantage sur le texte que sur l'image. Car, au contraire du texte, l'image donne d'un coup tout ce qu'elle a à donner. Je conçois toujours ce rapport comme triangulaire, mais la fusion si parfaite qu'a réussie à créer Ariel fait que le son ne m'apparaît pas occuper un tiers du film ; tout autre chose est en jeu : chacun des éléments occupe simultanément la totalité de l'espace de ce triangle. Ce ne sont plus des éléments séparés. C'est le son, pour ne pas dire Ariel, qui les a soudés en alchimiste. Ariel me l'a fait comprendre, car je le négligeais faute d'expertise en matière de conception sonore : le son doit porter la charge émotive plus qu'intellectuelle du film. C'est pour beaucoup cette charge émotive qui traverse tous les éléments et les force à s'impliquer mutuellement. Non seulement la composition sonore d'Ariel a rendu inséparables chacune des images et chacun des mots écrits, mais elle a donné au film son droit à l'existence : celui-ci, en l'état d'abord amputé de son, faute d'intérêt, de désir à son égard, est resté dans

le placard numérique de mon ordinateur. Le travail sonore d'Ariel a fait plus que donner au film son rythme, son souffle, il m'a donné la permission de l'aimer.

Quels sont les enjeux propres aux sons ? Je les classe en quatre catégories : le rapport du son à l'image, le rapport du son au texte, le rapport du son au texte et à l'image, le rapport du son à lui-même. Il y a dans les mots écrits quelque chose qui est absent de l'image : tout ce qui concerne les différents rituels de fertilité dans la Rome antique, dans l'Afrique vaudou, en Indonésie, dans la France catholique ; ou encore les références mythologiques à Artémis et à Cérès ou au Dogon – qui fusionnent lors de la litanie finale. Ce que j'ai demandé à Ariel, c'est d'illustrer par le son ces éléments qui ne sont pas soudés par l'image, de chercher un son qui, subtilement, comme en rêverie, nous aide à nous détacher des images de Lotbinière et à nous rapprocher de ces contextes lointains. Ma peur était que, dans le cas contraire, le film manque de « cohésion sémantique », que le son soit une trame certes planante, mais qui ferait fi du discours du film, qui ne peut se porter si les éléments du texte, du son et de l'image sont trop détachés les uns des autres – risquant alors qu'un critique du *Devoir* nous taxe de faire des films d'expérience. Ariel et moi avons eu une petite discussion à ce sujet. À l'image du travail qui nous attendait, qui exigeait de nous d'aller sans aller, de faire sans faire, Ariel et moi étions, il me semble, d'accord sans être d'accord avec l'avis de l'autre ni même avec notre propre avis. Nous savions que, dans un tel exercice, il faut se méfier des plates illustrations, de placer un miaulement quand on voit le mot chat. Néanmoins, il fallait évoquer l'ambiance des rituels anciens. Il ne fallait donc pas tant illustrer le rituel, mais faire en sorte que le rapport entre tel élément textuel et tel élément sonore produise un effet poétique qui ne soit contenu ni dans l'un ni l'autre, mais, pourtant, les rende inséparables. On chercha un peu d'anciens instruments pour représenter les rituels. Le segment qui rapporte un rituel indonésien de balançoire et évoque la question du rapport du sujet à sa communauté ne me semblait pas uni à cause du son d'origine qui manquait d'homogénéité. À la place de la boîte à musique, inadéquate, ma proposition fut d'introduire des sons de balançoire et ceux qui peuvent évoquer une Indonésie rurale, et encore des sons lointains d'une communauté. Résultat : sur les images des champs de Sainte-Agathe-de-Lotbinière, nous sommes maintenant transportés par le son et le texte en Indonésie – mais on pourrait tout aussi bien avoir l'impression que des Indonésiens sont dans la MRC de Lotbinière. Pour la scène des fêtes de la

Fordicidia, située tout juste après le témoignage d'une Ivoirienne, je m'imaginai une grande pompe, composée de sons de cornes, de flûtes, de sistres, de grelots, de tambours et de cymbales, de sorte à simuler un carnaval antique, une foule de gens avançant cérémonieusement, rappelant la musique des performances d'Hermann Nitsch. Faute de tels sons, j'avais à l'origine placé des chants de dauphins pour traduire l'ampleur sonore que j'imaginai. Pas très adéquat sur le plan du sens, évidemment ; le décalage ne faisait ni comparaison, ni métaphore, ni analogie. Ariel a remplacé ces chants par le son d'une corne, beaucoup plus doux, qui colle à la mélancolie du film et qui épouse le mouvement de *fade in* et de *fade out*, le rythme d'apparition et de disparition de la photographie de la dame en maillot, liant ainsi habilement, pertinemment, mystérieusement, cette dernière au rituel romain. Procédé qui se répétera lors du segment consacré à Artémis : c'est au visage immortalisé dans les années 1950 que semble adressé « la forme de mille seins de ta grappe fournie ». La fonction de ces trois ou quatre photos est de rappeler silencieusement, et en une forme qui se veut spectrale et bienveillante, l'origine. Le désir de procréation ne va pas sans une pensée pour ceux qui nous ont donné la vie. Comment renforcer cette intention par le son ? Je n'avais aucune idée au départ, et je n'en ai pas plus en écrivant ce rapport. Nous ne l'avons pas intellectualisée ; nous avons seulement fait ressentir ce rapport à ceux qui nous ont donné vie par le retrait et l'apaisement de la charge sonore accompagnant les photos, recréant de manière immédiatement sensible ce réflexe de recueillement devant l'image des êtres disparus.

S'agissant du rapport du son aux mots écrits, il nous a forcé à poser la question de la présence implicite d'un sujet dans l'écriture visible à l'écran. Il y a un personnage dans ce film, les gens du laboratoire me l'ont fait comprendre, du fait que les mots écrits sont à la première personne. On appela ce personnage « Je ». Parce que je me sens rattrapé dans l'expression par la forme au Je, que je souhaite la transcender, je ne me le figurais pas ainsi. Ce « Je » n'est pas à l'image, mais existe strictement par le texte (c'est peut-être le même personnage de ce présent texte) - et désormais par le son. Les quelques personnages, ou mêmes morceaux d'individus vus à l'image (un bras solitaire ramant dans un canot, le dos d'une femme marchant dans le dernier champ) sont féminins alors qu'il est manifeste - si on peut se permettre ce genre d'affirmation en 2021 - que le « Je » est masculin. Le montage sonore a en partie consisté à donner vie par le son à ce « Je ». La collaboratrice d'Ariel, Camille Gravel, a réalisé la prise des

sons (respiration, mouvements du corps, pas, frottements, toux et morceaux de voix) qui devaient donner une présence sonore au personnage « Je » – et satisfaire l'éternel besoin de récit du spectateur. Ce dernier a maintenant un personnage à qui s'identifier, il est moins seul.

La musicalité du texte tient de sa rythmique et de sa phraséologie. L'absence ou la quasi-absence d'oralité facilite le travail de musicalité de la trame sonore, car elle est dénuée de « signification immanente », pour emprunter une expression de Serge Cardinal² : le son pensé comme écriture est davantage porté par l'émotion ; et l'écriture pensée comme silence s'occupe de l'intelligible. C'est une alchimie qui me dépasse que la science du rythme par le son. C'est bien connu, le son accélère le rythme d'écoute du film. Qu'en est-il du rythme du mot écrit ? L'écriture du texte a suivi la prise d'images et les balbutiements du montage : le poème s'est écrit en même temps que les images trouvaient leur rythme au montage ; mots et images se dictaient la cadence et le souffle du film. À la première écoute du montage sonore, mon impression était que les mots écrits qui, à l'origine, rythmaient d'eux-mêmes les silences, étaient devenus de trop désormais que le son comblait, à son tour, les espaces vides de mots. C'est une seconde écoute qui m'a permis de préférer ce que le film était devenu.

Initialement, j'avais comme ambition de fabriquer un film minimaliste. Il y avait timidement ce projet de faire avec le pâturage de Sainte-Agathe-de-Lotbinière ce que Chantal Akerman a fait avec l'urbanité new-yorkaise dans *News From Home* (1977), qui est plus que de mon goût. Mais plutôt que d'ancrer la narration dans la lecture de lettres (remarquons encore une fois le choix de l'oralité plutôt que celui du mot écrit), opter pour l'ode et la prière. Il s'est avéré que, par les images prises en différentes saisons et la présence de photographies anciennes, le minimalisme a cédé le pas à l'éclatement esthétique et la densité propres au postmodernisme, qui illustrent dans ce cas-ci les forces hétérogènes cosmologiques. L'hyperréalisme de *News From Home* comme celui des premiers films de Chantal Akerman, avec ce qu'il implique de regard ontologique sur le monde, s'est effacé au profit d'une métaphysique athée. Il est resté du cinéma d'Akerman une stabilité de l'image et, plus profondément, l'effet d'attente propre

2. Voir Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.

à la non-obtention de nos désirs. J'avais donc initialement une conception minimaliste de la trame sonore, semblable à celle de l'image. Par méfiance à l'égard de la saturation de la bande sonore, une tendance forte dans le cinéma actuel, et par attachement à la sobriété sonore du cinéma moderne, je privilégiais l'épuration des sons. Ariel m'a fait une proposition plus emballante. Plutôt que de coller un son stagnant sur une image stagnante, il a profité de la durée de l'image pour donner au film son souffle musical, sexuel. Ariel est venu peupler par strates superposées et sons en paquets un espace visible dégarni et son hors-champ (qui prend un sens particulier avec les terres à bovins), donnant ainsi l'impression que tous les sons sortaient du coffre étincelant évoqué dans le premier mot écrit, ou qu'ils étaient les bijoux de la hotte mentionnés plus loin. Il a ajouté de la grâce à l'attente et du vivant au stérile, c'est-à-dire l'espoir de vie qui est la thématique du film.

Le son précède parfois l'image comme il précède parfois le mot écrit. Le son des enfants précède l'image des enfants. Le son succède aussi à l'image : le son du feu à l'occasion du rituel des renards, et en référence au mythe de la course de la déesse Cérès avec des cyprès en feu, survolant la Libye à la recherche de Prosperine, se prolonge sur l'image du sentier et de la nuque de ma femme, Akofa, comme un reste de feu crépitant, qui se superpose à un cœur battant, décalage entre le son et l'image qui évoque la tendresse et la passion sexuelle. Dans ces moments, le son ne coïncide pas avec l'image, il entre plutôt en collision avec elle et crée par ce choc un effet poétique : c'est le cas de la voix des enfants sur le scintillement de la lumière du soleil à la surface des vagues, des images tirées du film *Paskutinė atostogų diena* d'Arunas Zebriunas ; c'est le cas du crépitement de feu sur la nuque d'Akofa ; ou encore du bruit du feu sur l'image de glace hivernale et de champs bien verts de Lotbinière. Le chant fredonné, « J'ai cherché, cherché », combiné à l'image d'une lampe de poche cherchant dans la nuit, et au milieu des branches emportées par un vent annonciateur d'une pluie torrentielle, ajoute à la scène l'idée d'un trouble sur le chemin de la vie, l'idée d'une quête existentielle.

Plus important était que, l'idée générale étant celle d'une prière d'athée, une des intentions était de rendre ce moment propre à la prière où le sujet en acte est à la fois présent et absent, ici et ailleurs, à moitié coupé du monde pour mieux être en communion avec la vie. Ici, le concept pasolinien de discours indirect libre opérait – je pense – à pleine capacité : c'est l'âme d'un sujet, naïvement

parlant, qui est traduite, exposée et à laquelle le spectateur est invité à s'identifier. Le son joue un rôle crucial dans ce jeu de proximité et de distance. Il aide à trouver un rapport au monde, une relation esthétique avec ce qui nous fut et reste donné.

La trame sonore du cinéma poétique diffère de celle du cinéma narratif réaliste classique : elle est plus musicale que narrative. Elle se décale plus volontiers du visuel, c'est par ce décalage même qu'elle fait poésie. Plus que je ne l'envisageais, Ariel a bâti la trame sonore sous un mode narratif. Ce qui, à ma surprise contente, sert le film, car il n'est plus qu'une ode, un chant, un poème, il est aussi par le son récit. Le récit déjà présent par les mots écrits est un trompe-l'œil : le personnage « Je » est entouré de personnages « Ils » (Bastien, Eugénie, Thomas et l'Ivoirienne dont on entend le témoignage), des personnages secondaires qui vivent l'histoire du personnage « Je » suivant ce jeu de relations où il n'y a pas de personnages antagonistes, comme dans un schéma actanciel classique, si ce n'est la fragilisation d'un espoir. Ici encore, il fallait avancer et reculer, être, comme on dit en matière de foi, un pied dedans un pied dehors. Par moments, le son coïncide avec l'image. C'est le cas avant et pendant la scène du rêve (« une nuit, un mort »), le son diégétique illustre ce qui est vu ; c'est le cas quand on voit des chevaux, des branches au vent, dont les sons ont été si délicatement manipulés par l'archange Ariel. Par l'usage du son diégétique, la coïncidence du son avec l'image (les vaches meuglant hors champs tandis qu'on voit une route ; le son du tracteur qui colle à son image plutôt qu'au rituel d'antan de Saint-Servais que racontent les mots écrits ; les oiseaux sur le plan latéral sur un champ, une ferme et une vieille grange), le film gagne ce semblant de récit. La proposition de Serge Cardinal d'entendre sur le premier plan après la photo, à la place d'une seule abeille, un essaim d'abeilles, pour rendre immédiatement audible le foisonnement, est géniale, car elle donne le ton à ce qui fait la force du son dans mon film : donner ce foisonnement de vie, cette puissance cosmologique en jeu. Cette coïncidence du son et de l'image, que j'ai parfois confondue avec la synchronicité, accroît l'effet de narration, car elle plante l'invisible personnage « Je » dans son monde.

Le film est découpé par trois pièces musicales extradiégétiques, trois solos de percussions : un solo de marimba, un solo de caisse claire, et un solo de cinq timbales. Dans le cas des timbales, les intentions du créateur Frédéric

Chiasson - intentions que j'ai connues après utilisation de sa musique - coïncident et ne coïncident pas avec l'usage que j'en ai fait. Le premier segment (ils sont tous créés par Aglaé Frigeri) exprime à mes yeux l'espoir naissant : l'image de l'aube pourpre (« tu es tout ») ; le compositeur le nomme « *Militari Safari* » et le décrit comme une « combinaison improbable entre les rudiments de caisse claire de l'armée et des rappels de tambours exotiques dans la brousse africaine ». J'avais utilisé un segment pour le deuxième rituel de Fordicidia où l'on voit la brume du matin naissant ; ce passage, le compositeur l'a nommé « Brumes » et dit de lui qu'il « sublime la nature percussive des timbales en des nappes diaphanes de roulements, à l'image de vapeurs d'eau en suspension. » Enfin, le passage de la litanie (« donne vie ») sur l'herbe sèche et rugueuse, accompagnée du chant matinal d'un corbeau, Frédéric Chiasson le conçoit comme « un fracas de vagues faisant ressentir la houle d'une mer de polyrythmies et d'humeurs incessamment changeantes ». On notera au passage la notion d'attente présente à l'image et dans le mot écrit (« l'attente, c'est elle qui me fait t'implorer ») et le quatrième segment de la composition de timbales nommée « Attente », avec une référence cinématographique à Hitchcock « où les timbales se divisent en personnages effrayants et effrayés »³.

Le témoignage oral de l'Ivoirienne au sujet de son désir d'enfanter et du défaitisme du médecin divise le film en deux parties. Dans la première partie, plus nourrie en scènes d'intérieur, on découvre le « Je », on entame un semblant de récit, on énonce l'enjeu ; dans la deuxième partie, on délaisse pour un temps le « Je » pour chercher la grâce. Le film est à la fois une suite de 28 segments délimités et une unité bien solide. Mon ambition était qu'on puisse conserver cette impression double et simultanée d'une œuvre fragmentée et pourtant homogène. En ses derniers resserrements, le travail de mixage a créé une plus grande homogénéité : conforme à ces instants de vie, ces morceaux d'existence unifiés dans un grand tout, ces éléments du cosmos si distincts, néanmoins inséparables d'un ensemble, d'un environnement. En cela, les œuvres musicales *Aporias* et l'hommage à Duras par John Zorn ont influencé mon approche esthétique du film. Bien que ce soient des compositions de musique pour orchestres (et que la trame sonore du film ne repose pas sur un système de notation), il y a dans la structure de ces œuvres, par l'emploi des notes clairsemées, par la fluctuation entre les *crescendos* et les *decrescendos*, par leur

3. Voir <http://fredericchiasson.com>

usage des textures, par les effets de surprise, par le tendu et l'inattendu, leurs silences et leurs bruits, leurs élans et leurs repos, quelque chose qui tend vers un je-ne-sais-quoi d'expérience mystique. Et qui peut inspirer une élaboration à partir d'objets sonores tirés de la nature plutôt que produits par des instruments de musique, qui s'approchera par conséquent de la musique concrète.

Une difficulté fut de donner sa juste place à la voix de l'Ivoirienne témoignant des difficultés rencontrées durant sa grossesse, et qui, en tant que point médian, divise ces deux parties dans l'espace sonore du film ; précisément, la difficulté était de l'ancrer dans le monde que le film recrée. Ariel a proposé de développer trois couches sonores qui réfèrent aux aspects médical, sacré et quotidien – sous-jacents au témoignage d'Édith. Aidé par la musique déjà présente dans la voix du témoignage de l'Ivoirienne, Ariel travailla à ce que la trame sonore, composée de chants d'oiseaux, de sons de cloche, agisse un peu comme une musique jazz, un rythme sur lequel s'inscrit cette voix qui gagne par surcroît, par cet effet, sa propre musicalité.

En somme, l'idéal était que ce soit la nature (traduite par l'image et le son) qui soit le chant. Que la musique du paysage ne fasse pas qu'exprimer ce que disent les mots écrits ni représenter ce que l'image montre, mais ajoute du sien à la poétique du film, fasse synergie avec l'image et le mot écrit, participe à la métaphore, cherche avec eux le sublime, qu'elle s'inscrive dans la structure interne du film. Les percussions, qui sont en réalité une musique extradiégétique, devaient donner l'impression de surgir de l'intérieur de ce cosmos, de faire partie de cette musique du paysage. La caisse claire extradiégétique entre en relation avec le son de la rame dans la rivière – comme un dialogue entre une trompette et un saxophone. Aussi inséparable qu'elle soit des images de Sergio Leone, la musique d'Ennio Morricone n'est pas diégétique, mais extradiégétique. La fusion n'est pas totale, comme ici. Mais le refus d'une musique clairement extradiégétique est inséparable de l'ontologie proposée par le film : le monde dans ses apparences fragmentaires est une unité cosmologique composée d'interdépendances, un écosystème où tout influence tout, où rien ne se détache de rien, où rien ne peut naître de rien sauf d'un monde unifié qui fait mourir pour mieux faire renaître. Le champ vert de quatorze heures suit la mer gelée en soirée, bleue et blanche, annonce un soleil levant en plein ciel, jaune et blanc, espaces distincts liés par un tissu de vrombissements, de bourdonnements, de chants d'oiseaux, de coups de rame dans la rivière : le film montre par l'image que le

corps détaché et le fragment composent un monde d'interdépendances et de relations. Ainsi, le système sonore du film, s'il peut gagner son indépendance (on pourrait écouter l'œuvre d'Ariel sans la bande image) reste une myriade d'éléments de l'écosystème du film, écosystème qui ne peut exister sans eux. En un sens, ce son qui donne vie à un visible stagné dans la mélancolie rend compte des mots de la poétesse taiwanaise Yinni : « Le poème est partout, c'est nous qui ne sommes nulle part »⁴. La musique ne fait qu'un avec la trame sonore, et la trame sonore ne fait qu'un avec l'espace fictionnel. Mais nous, spectateur, où sommes-nous par rapport à ce nouveau monde qui est pourtant le nôtre ? Ariel a entamé son propre projet d'écriture, en s'ancrant, en se détachant du mot écrit. Il a compris que la trame sonore n'est pas plus séparée du tableau de la bande image que l'âme ne l'est du corps.

La notion de silence, enfin, du titre, renvoie aux notions d'infertilité. Le silence est ici le mutisme du monde face à nos demandes, requêtes, actions, c'est la non-opération du processus biologique. L'enjeu du travail sonore fut de trouver la musique des branches, des fleurs, du pollen, du ciel, du soleil, de la lune, des rivières. Ariel a respecté le silence du mot écrit et donné au film l'espoir, l'attente du miracle, le vœu que les semences deviennent enfin voix.

Guillaume Roussel-Garneau
Octobre 2021

4. YINNI, *Aux marges de la beauté*, Strasbourg, Circé, 2019, p. 43.