

Claude Beaugrand, concepteur sonore

Atelier de maître tenu le 5 octobre 2009 à l'Université de Montréal.

Transcription : Anne-Marie Leclerc.

Montage : Frédéric Dallaire.

Texte revu et complété par Claude Beaugrand.

1. Les techniques du « débosseur » : l'artisan et la matière.....	2
2. L'époque des grands cris : bruit, musique, parole.....	3
3. De l'utilité du scénario : préparation d'une conception à venir.....	6
4. À l'écoute de l'image : la force du cinéma.....	7
5. La fabrique des excès : dimension ludique, mixage.....	8
6. L'invention du silence : présence et suspension.....	10

1. Les techniques du « débosseur » : l'artisan et la matière

Claude Beaugrand : Le montage sonore est semblable à une pratique artisanale. Le film est là, il me faut trouver l'enveloppe sonore qui lui convient. C'est une question de travail beaucoup plus que de concept. C'est en travaillant avec la matière du film, en y injectant des sons que je fais apparaître des lignes de forces, des idées qui modifient la lecture du film. Je fais des choix en passant du temps avec les images et les sons, en les étudiant. Puis je joue avec le film, je le bouscule, tentant de créer des « moments inattendus » avec le son. Ces expériences ne sont pas toujours logiques, elles sont du domaine de l'intuition, souvent du « laisser aller », du « allons voir », de l'exploration du champ des correspondances, en toute liberté. Je cherche un son qui peut faire jaillir une idée, une émotion, un temps d'arrêt, une accélération, etc. J'injecte des sons, et je suis attentif à la façon dont l'organisme réagit. Je compare le film à un organisme vivant qui possède des parties qui nous sont cachées, alors je le nourrie de sons et j'observe la réaction. Il y a des choses qui se révèlent. Il se passe toujours « quelque chose », et je me pose la question : ça appartient au film (partie cachée-révolée) ou simplement à l'expérience en cours (au plaisir lié à la découverte) ? Puis, je prends une décision.

Ma méthode de travail peut donc se décrire ainsi : j'examine le film, j'en vois les forces, je note ses faiblesses, je le critique, et à un moment je prends position à l'égard du film à monter : j'offre un point de vue. C'est souvent à travers un défaut, une faille, quelque chose qui ne fonctionne pas que je me mets à travailler. Bien sûr, il n'y a pas toujours un problème ; mais je le cherche parce que c'est ma façon de m'approprier le film en tant qu'artisan, technicien, « débosseur ».

Au début, je travaille seul dans ma grotte, la salle de montage. Et j'explore. Puis le réalisateur vient écouter et me relancer, il me guide. Dès la première rencontre avec le réalisateur, je lui demande de me dire ce qu'il n'aime pas dans son film. Comme nous allons travailler ensemble, commençons par les aspects que je pourrais améliorer grâce au son. Alors le réalisateur me dit : « tu sais, ce personnage, il devait être un chaman, mais il a l'air du fou du village ». Je lui réponds : « ça m'intéresse, je m'en occupe ». Le réalisateur vient de m'indiquer quelque chose qu'il aimerait modifier (appuyer ou amplifier, faire apparaître) dans son film. Avec le nouvel éclairage du chaman, on vient d'ouvrir le film, on vient d'ouvrir mon possible, on vient d'ouvrir le possible de chaque son. Je travaille donc à combler l'écart entre les rêves du réalisateur et la réalité actuelle du film. Je sais que si je dissipe ses insatisfactions, j'aurai le champ libre pour explorer de nouvelles avenues. Chaque fois que je réussis à régler ces problèmes (mais je ne réussis pas toujours), il s'établit un nouveau rapport de force qui me permet d'être encore plus ludique avec le film, de prendre des libertés, prendre des risques, réaliser de vraies folies. (Parce que je considère le cinéma comme un creuset où peuvent se développer nos univers les plus fous...)

Ce contact avec la matière, c'est ce qui me fait douter de la valeur et de la précision du terme « conception sonore ». Je ne conçois pas à l'avance, je ne réalise pas un projet déjà structuré ; je travaille la matière, je joue avec le film afin d'entendre ce

qu'il peut me faire voir. (C'est pourquoi j'ai signé certaines bandes sonores avec les termes « travail sonore », « construction sonore », « sons et silences augmentés ».) Dès le premier film, j'ai compris que la matière peut résister, qu'il y a aussi des idées qui fonctionnent, mais que ça n'en fait pas des concepts. Souvent parce que ça a résisté, tu es obligé de bouger la matière, un peu à gauche, un peu à droite, et de ces mouvements va surgir une idée. C'est un travail qui prend du temps.

Pour m'aider à trouver l'organisation sonore adéquate à un projet, je dois également réfléchir, me nourrir de sources extérieures au film. Il y a eu une époque où je me mettais à écrire dès que je recevais un film. J'écrivais dans de petits cahiers. (Encore une fois dans la liberté que procure l'écriture automatique.) Je lisais beaucoup sur le sujet du film, je privilégiais les thèses les plus pointues, même lorsque je n'y comprenais rien, je cherchais les divers sens attachés à un mot ou à un objet du film (Dictionnaire des symboles.) Pour moi, ces lectures étaient comme de la poésie. Tout ce que je demandais au texte, c'était de me faire marcher vers une idée, faire des correspondances, permettre des contacts... À la fin de ce processus, je retenais deux mots ; c'était assez pour moi. Je fermais le livre et retournais au film. J'ai fait ça aussi avec le cinéma : j'allais voir des films sur le même sujet pour m'inspirer, mais aussi pour voir comment d'autres ont traité cette thématique. Cette dimension intellectuelle, cette réflexion m'aide beaucoup lorsque je retourne travailler la matière.

Le film se déroule dans le temps, disons de gauche à droite. Il est composé d'un ensemble d'idées qui agissent les unes sur les autres, les unes après les autres. C'est le récit. Je cherche par un travail de son sur le film à en faire jaillir le scénario caché qui font voir les correspondances entre certaines scènes, qui renforcent le plaisir de la lecture en procurant soit une émotion, soit une satisfaction d'avoir saisi plus que ce qui est montré. Anticiper en construisant des tunnels qui nous ramènent en arrière dans le temps du montage et créent un récit renforcé. Ces tunnels ce sont les correspondances. Ce sont ces sons qui nous ramènent en arrière ou qui nous projettent en avant.

2. L'époque des grands cris : bruit, musique et parole

J'appartiens à une école bruitiste : mon travail consiste à musicaliser les bruits. À mes débuts dans les années 70, les musiciens hurlaient (du moins ceux que je recherchais : Albert Ayler, John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman, musique concrète, rock ou shamanique). Le vocabulaire et l'imagerie sonore que j'aime utiliser s'est cristallisé à cette époque. Mon travail actuel garde des traces de ces années d'apprentissage, d'autant plus que, d'après moi, la manière de faire du cinéma dépend également de notre façon d'aborder le monde. Par exemple, le son de *Notre-Dame-des-Chevaux* (Jean Chabot, 1997) correspond à une manière de vivre et d'entendre le son propre à cette époque des grands cris. La musique de Robert Marcel Lepage résonne également avec la musique de ce temps-là. À cette époque, écouter Coltrane et Mingus, ça voulait dire écouter les choses les plus à l'avant-garde de la musique populaire. Nos pères n'écoutaient pas ça. C'était un acte de présence ; aller chercher un disque de Coltrane, c'était un geste. Faire du cinéma était un acte collectif, l'acte d'individus rassemblés en une même vision. En ce sens, faire du cinéma répond peut-être à une

manière de vivre ; je m'investie quand je construis une trame sonore. Nous avons tourné *Notre-Dame-des-Chevaux* dans la région où nous habitons tous, Jean Chabot, Francine Poirier, France Pilon, Pierre Mignot, moi-même... En travaillant entre nous, nous avons découvert que ces images brutes et ses sons sans grandes définitions, bourrés de parasites, avaient un style, une signature qui nous ressemblaient. Plus tard (beaucoup plus tard), j'ai donc monté le son sans essayer de l'embellir, en orchestrant les bruits, en les faisant résonner avec la musique de Coltrane, de Mingus et de Lepage.

En tant que créateur sonore, je travaille avec des bruits, ce qui est bien différent des notes. Et, pourtant, je tente de créer des rythmes, une harmonie, une dynamique, qui s'apparente à la musique. Rappelons-nous la musique qui m'a fait vibrer ; les cris du free jazz étaient pleins de parasites, c'était la signature de cette musique, l'énergie palpable. J'avais besoin de ça dans ma jeunesse, et je suis resté avec cette envie. C'est cette approche qui m'a amené à vouloir faire du son que je qualifie d'organique, travailler avec une matière captée dans la réalité pour ses qualités de vérité mais détournée en montage... C'est dans cet esprit que je travaille le son. Ça ne crie pas tout le temps, mais ça grémille par en dessous. Je travaille avec des éléments parasitaires (souvent microscopiques, que j'amalgame dans le temps et l'espace) et j'essaie de les monter dans un esprit musical. C'est ma signature. Je ne réussis pas toujours, mais je tends toujours vers cette direction.

Le cinéma a toujours été pour moi le documentaire ; j'ai fait mes débuts comme preneur de son avec Pierre Perrault et Bernard Gosselin. Mon travail de preneur de son était de capter la parole en la dégageant le plus possible de tous les bruits ambiants. Faire une captation de la parole la plus nette possible pour qu'elle soit reproduite le plus clairement possible. J'étais étonné de la quantité de bruits qui parasitaient la parole en « grémillant » dans la couche sonore des ambiances. Nous habitons un monde peuplé de sons qui bruissent et qui le trament. Ils sont les reflets d'activités qui indiquent que « quelque chose se passe », que nous côtoyons le vivant. Le son est le signe que quelque chose vit autour de nous, c'est le signe le plus net que nous sommes entourés, que nous sommes au centre d'un monde en mouvement. Nous baignons d'avant notre naissance et jusqu'à notre mort dans le sonore. Et même lorsque nous ne serons plus là pour l'entendre ça vibrera encore !

Mais pour recréer cet univers dans lequel vivaient les protagonistes du film. Rendre les couleurs de lieu, les particularités de l'environnement, les saisons, l'heure du jour et même l'époque. Je devais aussi enregistrer les « sons libres ». On enregistrerait du « son seul » sans image pour être monté plus tard. On s'est vite rendu compte que ces sons restaient sur le « plancher de la salle de montage ». Peu de gens prenaient le temps, et l'énergie de les intégrer au montage image, sauf pour des raisons de raccords, pour créer la continuité entre les plans... J'ai donc décidé de les monter et, de fil en aiguille, je suis devenu monteur sonore. Je me suis attaché aux sons de la réalité, j'ai tenté par le son de faire fictionner le réel. Je mettais du son et ça transformait un plan qui devenait plus qu'un simple coucher de soleil. Tout d'un coup, la rencontre du son et de l'image créait quelque chose de fort. Cette volonté de fictionner était pour moi une découverte (bien sûr que d'autres avaient fait fictionner l'image par le son avant moi), une

exploration des possibilités du cinéma. À l'époque, le montage sonore n'était pas valorisé. Je faisais partie d'un groupe qui explorait à toutes sortes de niveaux, dont le son : Jean Chabot, Fernand Bélanger, Jacques Leduc, Pierre Bernier. Et ensemble on essayait à notre manière de faire fictionner les documentaires, de briser la barrière entre le documentaire et la fiction. Je participais au tournage comme preneur de son et je faisais ensuite le montage sonore. Je développais ma manière d'entendre et de capter le son. Je tentais de « signer » ce que je faisais.

Question : Est-ce que de faire les deux, la prise de son et le montage sonore, avait pour toi une importance ou est-ce que cela te permettait de faire des choses inédites ou de faire autrement les choses habituelles ?

Claude Beaugrand : Ça me permettait d'explorer le « plateau » en y cherchant une matière qui pourrait éventuellement influencer sur le film. J'anticipais le montage sonore et j'abordais la captation sonore comme l'extraction d'un vocabulaire plus près du film fini. Je commençais déjà à composer mentalement la trame sonore en collectant et en interprétant déjà les sons. En leur prêtant des intentions. Je les faisais déjà fictionner. Et je faisais part de mon scénario sonore à la réalisation, ce qui pouvait parfois amener une réflexion qui pouvait déjà modifier la « manière » de « faire » le film au tournage.

Question : Pouvez-vous nous donner un exemple d'interaction entre vous et ces réalisateurs (Jean Chabot, Fernand Bélanger...) ? Discutez-vous du son ? Parlez-vous de bruit, de timbre, de volume, de couleurs ?

Claude Beaugrand : Essentiellement, nous discutons du film. Il n'y a pas vraiment de conversations sur le son avec les réalisateurs. Mais, quand ils voient le preneur de son se retirer dans un coin pour enregistrer quelque chose, ces gens-là acceptent qu'il se passe quelque chose d'important. Ils vont se taire, ce qui est le minimum, même si c'est souvent difficile à obtenir, et parfois, ils vont tourner des images pour accompagner ces sons. Tous ces réalisateurs acceptaient que quelque chose puisse arriver à l'improviste et influence le tournage. Jean Chabot est un être dont la parole est très imagée. Jean remplit la table d'objets et élabore. Il met littéralement la table : quand tu arrives au tournage, tu vois vite ce qui est essentiel. Je me souviens d'une conversation étonnante lors du montage du film *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*. Nous sommes dans une salle avec deux tables de montage, Catherine Martin est en train de finir l'image et, à côté, je commence à monter le son sur une Steinbeck. Jean fume sa pipe, il placote, tout va bien. Je brasse mes affaires ; je coupe et je colle mes rubans. Nous écoutons dix minutes d'un premier montage. À un moment précis, Jean dit : « ça devrait être Ça le son du film ». Il ne désignait pas un son en particulier, mais bien une manière de faire : c'était de petits parasites qui s'étaient rencontrés et qui grémillaient ensemble. À partir de cette discussion sur la rencontre des parasites, le film a changé, il a contenu de moins en moins de texte (même si ça parle encore beaucoup : en fait tout le film est déjà dans le texte), et la parole s'est déplacée par rapport au montage initial, c'est-à-dire que si on remplissait par le son tous les plans, on n'avait plus besoin de parler autant et si on parlait, ça avait l'air d'une résolution et non pas d'un énoncé. Il s'était passé quelque chose de simple qui nous avait mené là. Je travaillais toujours avec la matière du film, parce que j'avais fait le

tournage et j'avais des tonnes de sons que j'interprétais comme un jeu. Jean m'a laissé faire, dans une grande liberté, mais toujours présent comme un guide.

Fernand Bélanger était plus secret, dans le sens où il disait deux mots et notre perception venait de bouger, tout venait de changer : « o.k, ça, ça marche ici, mais là-bas, qu'est-ce que tu en penses ? » Il venait de me faire comprendre une association forte, il me présentait un vase communicant. Fernand est monteur et il est un artiste des correspondances ; il trace une spirale, on passe et repasse, et tout à coup les choses se mettent en place... ça c'est Fernand Bélanger. Il me faisait voir la correspondance que lui avait déjà en tête : « Ce son-là, là-bas ...» Le là-bas du « cinéma, c'est 24 images secondes, et le spectateur ne peut prévoir ce qui s'en vient plus tard... là-bas ». Le film prenait forme, les idées devenaient puissantes. Si l'on veut faire un travail créatif, ces moments et ces interactions doivent exister.

Ces réalisateurs sont des créateurs extraordinaires. Les côtoyer pendant quelques mois fut des moments précieux et vivants. Je pouvais agir sur le film. Lorsque je voulais quelque chose au son, ils faisaient bifurquer le tournage, ils modifiaient leur montage. Par exemple, je pouvais leur dire : « Ce plan est beau, il marche, mais pour bâtir ma construction, il faudrait que tu me laisses le temps de développer. Sinon, mes sons auront l'air de venir de nulle part, ça ne sera pas une idée ». Ils acceptaient d'allonger le plan pour que je puisse intervenir.

3. De l'utilité du scénario : préparation d'une conception à venir

La lecture du scénario ne m'est pas toujours utile pour penser un concept. Le scénario est rarement écrit en pensant au son. Les informations du type : « on entend un oiseau, une auto, un klaxon, une musique » ne me permettent pas d'élaborer ma trame sonore. Probablement, je mettrai un oiseau, une auto, etc., mais ces éléments ne traduisent pas une réflexion sur le son. Cette réflexion ne se trouve pas dans les mots « extérieur, intérieur, Michel parle à Marie, Marie dit... » ; la réflexion est plutôt présente dans un petit paragraphe où je sens que la stridence des insectes va devenir de la musique. Je le sens parce que c'est écrit comme un poème. Avec quatre ou cinq lignes de ce genre, je me dis : « il y a quelqu'un qui a pensé à plus ». Cette situation est rare. Mais les scénarios contenant ces passages me permettent d'installer une conception sonore, même s'il y a de fortes chances que cette conception change en cours de route.

Je suis de l'école de ceux qui travaillent avec la matière; je n'arrive pas à conceptualiser quelque chose qui va s'intégrer à cette chose qui n'existe pas encore. La différence entre le scénario et le film est tellement grande ; c'est pourquoi j'attends souvent les images avant d'amorcer concrètement mon travail. Pour moi, la lecture du scénario est une manière de préparer avec les autres artisans un objet en devenir, le film. Je peux ainsi savoir s'il s'agit d'un film d'époque ou un huis clos avec deux personnages, ce qui modifiera mon approche de la conception sonore à venir. La lecture se fait également en tenant compte de l'univers du réalisateur. Si j'ai déjà travaillé avec le réalisateur, je peux conceptualiser (extrapoler) quelque chose en me basant sur des conversations et des rencontres que nous avons eues. Je prolonge alors une démarche que

nous raffinons de film en film. Dans ce contexte, je sais qu'avec certains réalisateurs, je peux être plus free jazz : ma conception sera un chaos organisé. Avec d'autres, je serai vivaldien : ma conception sera lisse, propre, fluide, probablement pleine d'émotions. À cette étape, il n'est pas encore sûr que ce sera la bonne approche pour le film à venir, mais je sais au moins quelles avenues je pourrai emprunter.

Quand je lis un scénario et que je me dis : « je pourrais faire décoller quelque chose, là », il faut ensuite que je trouve d'autres moments dans le récit où je pourrai développer cette idée, et mettre ces deux moments en correspondance, par un travail sur le son. C'est important sinon j'aurai un élément solo, une « patente », un corps étranger au reste de la trame sonore. J'essaie plutôt de faire des spirales, des boucles, des rappels ; avec trois « poteaux », je peux avoir un système. Bien sûr, je peux avoir plusieurs poteaux ; ce système de boucles et de rappels est la base d'une écriture du son. J'essaie ainsi de dessiner, d'élaborer une conception. Rappelons que pour moi, le film est un objet matériel, palpable : mon travail se nourrit d'éléments tangibles qui ne sont pas toujours présents dans un scénario.

Question : Qu'est-ce qui peut jouer le rôle de poteau ? Un bruit ? Une musique ? Un timbre ? Un défaut technique ?

Claude Beaugrand : Tout ça à la fois. Aussi un silence, un mot, tout le sonore : une intervention volontaire et perçue comme telle qui modifie l'écoute et la réception du film. En espérant enrichir le récit.

4. À l'écoute de l'image : la force du cinéma

Quand le film arrive, je le regarde seul dans ma salle de montage (parfois avec le réalisateur). Là, ça brasse, parce que je rentre dans le film en me disant : « J'aurais fait ceci, je n'aurais pas fait cela, que se passe-t-il ici, je comprends ce qu'il me dit, mais je ne suis pas sûr que ça me touche, je comprends l'événement, l'intention, mais ce n'est pas encore à mes yeux du cinéma ». Devant ces « défauts », je me dis que le son va devoir fabriquer du cinéma. Ça peut paraître très prétentieux je le sais, mais avec la rencontre du travail, et avec la résistance qu'offre le film, le créateur se fait de plus en plus humble. La démarche importe peu, le résultat, oui.

Pour moi le cinéma, ce n'est pas une affaire léchée, parfaite. La force du cinéma provient de ces imperfections, de ces parasites. Le cinéma est un regard que je pose sur quelque chose et ce regard m'amène à divaguer et à prendre position par rapport au réel, à me dire : « Ça m'intéresse, ça me fascine, ça me touche ». C'est cette force qui me pousse à travailler. Par exemple, je me dis que si je pouvais associer un plan avec une autre scène, il serait plus fort. Pour créer cette correspondance, le son devra être le liant entre les deux éléments ; j'amène alors un objet sonore que j'ai placé ailleurs, pour rappeler au spectateur un autre moment du film et ainsi éclairer le plan. En faisant cela, je me donne une liberté par rapport à mon objet, je le traite à ma manière, je m'approprie le film. Lorsque je visionne le montage image, il s'agit d'identifier ce que le plan dit par rapport à ce qu'il devrait dire. Par la suite, le montage consiste à prendre des éléments, les tailler,

les coller, à les déplacer afin qu'ils disent de plus en plus ce que le plan doit dire. Parfois le plan se renouvelle, parfois apparaît un plan fantôme qui était là mais qu'on ne voyait pas, le sens du plan a changé, et il s'est chargé d'autre chose, et il agit différemment sur le montage. S'il y a de la conception, c'est dans cette opération artisanale et empirique : « peu de sons, beaucoup de sons ; un peu de musique, beaucoup de musique, du dialogue, du texte, une réplique que j'enlève en *off*, du silence qu'on installe » : tout ça pour faire bouger des idées, pour les rendre claires, pour en créer. Des idées et des émotions.

Je travaille beaucoup par mimétisme : je tente de faire correspondre un mouvement dans l'image avec un mouvement sonore. Comme un calque. C'est ma manière d'écrire. Par exemple, pour le documentaire *Drowning in Dreams* (Tim Southam, 1997), après le visionnement du montage image, j'ai proposé au réalisateur de faire une conception sonore sans musique. Je sentais que ces images, où il y a un mélange de peur et de beauté, pourraient « prendre vie » avec des bruits « musicalisés ». Il me serait alors possible de créer des similitudes entre le son et l'image. Ma trame déborde d'un espace à l'autre (sous l'eau, dans l'appartement). La seule règle que j'avais pour arrêter ou continuer, c'était : est-ce que le film peut le prendre ? C'était aussi pour créer un sentiment de claustrophobie, que les personnages à la recherche d'un corps noyé ressentent, ou encore cet état extatique provoqué par le manque d'oxygène. Mon élément esthétique et dramatique était l'enfermement. J'essayais de garder cette idée de claustrophobie autant dans le salon de la petite madame que dans la profondeur marine lorsque l'homme divague.

La texture des images et le sujet m'ont amené à construire la musique des choses. Je me suis d'abord créé un vocabulaire composé d'un mélange de sons provenant de sonothèques commerciales puis de sons réalisés spécialement pour le film. J'ai passé une journée à l'Office National du Film dans une piscine, avec des hydrophones, des cymbales, des échelles à fabriquer des sons. Par exemple, j'ai enregistré une cymbale qu'on monte et descend lentement à la surface de l'eau, suspendue à un ruban magnétique que l'on fait vibrer en le lissant avec les doigts, ce frottement produit une onde qui se transmet à la cymbale qui se met à vibrer à la surface de l'eau produisant un son capté par l'hydrophone. Le résultat est surprenant : à la fois musical, tendu, et mouillé. Des heures d'exploration et de plaisir, toujours dans la liberté la plus complète. Un laboratoire ludique.

5. La fabrique des excès : dimension ludique, mixage

La dimension ludique est très importante dans mon travail. La création est un jeu entre le film, le réalisateur, les autres artisans et moi-même. Cette façon d'aborder les choses offre une grande liberté, un espace où je peux essayer des agencements sans aucune censure. Il faut faire toutes sortes d'expériences, jouer avec les matériaux. Comme le ridicule ne tue pas, il y a beaucoup d'expériences qui restent dans la salle de montage, on oublie ça et on continue. Parfois, les résultats sont surprenants.

La dimension ludique me permet de fabriquer des excès. C'est dans ma nature : je fait beaucoup d'excès au cinéma, j'en fabrique également par la parole. Lorsque je

m'assoie avec le réalisateur et son film, nous discutons beaucoup. Le réalisateur me parle du film, nous échangeons ; il me lance la balle et je la relance. Grâce à ces échanges, nous fabriquons des excès par la parole. Dans cet exercice de réflexion libre, il arrive un moment où une idée forte apparaît. Le réalisateur me dit: « Oui, ça, ça m'intéresse ».

Après avoir créé des excès dans un esprit ludique, il faut savoir tempérer ces excès. Comme je travaille souvent en couches, en strates, que je fabrique des amalgames, il est possible avec le réalisateur de décomposer ces strates et de modifier l'amalgame pour travailler, tempérer, dompter les excès. Même si ces idées ne fonctionnent pas toujours, et que le film les rejettent, je garde des traces de ces expériences, parce que les sons que j'injecte peuvent aussi rejaillir plus tard, c'est-à-dire que des amalgames peuvent être utilisés pour un autre moment du film. Les excès créent un vocabulaire propre au film. Ce vocabulaire est utile pour tout le film : un son rejeté rejaillit ailleurs, et ça marche parce qu'il fait parti intuitivement d'une pensée. Faire de la création sonore, c'est chercher un vocabulaire et l'utiliser pour produire des agencements animés par une pensée.

Le mixage est un autre moment où je peux tempérer mes excès. C'est une étape de questionnement et de dosage. Je dois déterminer quand l'idée naît et meurt, quand il faut l'arrêter pour qu'elle garde sa force, sa beauté. C'est un rapport particulier avec la matière : même si je ne travaille pas nécessairement avec des concepts, j'essaie de créer ce que les gens vont recevoir comme un système. Je place des poteaux dans une trame. Un poteau, c'est un moment fort d'un film qui évoque quelque chose, qui permet au spectateur de se dire : « Je crois que j'ai compris ».

En tant qu'organisme vivant, le film réagit de manière singulière lorsque que nous le mixons : il avance, il prend des couleurs, des formes. Le mixage est aussi un processus de soustraction. Nous travaillons et écoutons plusieurs couches, plusieurs strates. C'est au mixage qu'il faut se demander si tous ces sons sont nécessaires : « Ici la courbe ne marche plus, on l'enlève ce son, que ce passe-t-il ? », « Ici, on s'ennuie, pourquoi ? Si on modifiait ou stimulait l'écoute en jouant ce son ? » J'avais besoin de ces sons au départ, dans ma salle de montage, pour le film, pour le réalisateur, pour moi, mais le travail du mixeur (l'arrangeur de notre matière, la personne avec qui on discute d'idées), déplace la perception de mon travail. L'ingénieur du son et monteur sonore radiophonique français Yann Paranthoën, dont le père était tailleur de pierres, disait : « La captation du son, c'est l'extraction du matériau ; le montage sonore, c'est la taille de la pierre ; et le mixage, c'est le polissage ». C'est assez clair comme manière de voir ces trois étapes. Dans les trois, c'est créatif, et dans les trois, il y a le film. Et le film évolue jusqu'à la fin. Le mixeur polie, peaufine, il travaille sur un organisme encore vivant, qui peut encore être amélioré. Mon travail s'apparente ici à celui d'un guide : je dois indiquer les éléments moins pertinents, je dois découvrir qu'un enchaînement est plus beau que je ne le pensais, que dans un malentendu entre deux personnes, il y a une beauté que je n'avais pas soupçonnée. Parfois, le mixeur et moi-même sommes surpris des résultats.

En somme, il faut apprendre à oser et à doser : tout d'abord, oser pour produire des amalgames expressifs ; puis doser, pour ne retenir que les éléments nécessaires. Toujours le laboratoire.

6. L'invention du silence : présence et suspension

Le travail du son peut être un art, de la même manière que le traitement des images, le montage des images. Peu de gens le remarque, mais beaucoup le ressent, et associe à l'image l'émotion qu'il ressent sans savoir que c'est le son (en fait la combinaison d'un son et d'une image) qui la produit. Le son peut aussi donner naissance à l'image. Alors que le travail du son sur le film sert le film, il ne peut être au service de l'image sans remettre en question cette image... Découvrir par le son le possible de l'image, permettre par le travail du son de questionner l'image, de la sonder, de la bousculer, la développer, d'y faire jaillir tout ce qui peut éclairer le propos, la rendre sensible, même si ça passe par l'absurde, le contraire, le ridicule... qui ne tue pas et permet d'explorer plusieurs facettes du même plan, de la même séquence.

Le son oriente le regard. Il permet de voir le ténu. Il permet de déceler le caché. Le son permet aussi de rendre l'invisible. Le son permet de rendre l'indicible. Le silence. Le calme. Le murmure du présent. La possibilité d'une écoute plus fine. Un moindre bruit. Une rumeur. Un murmure, l'inaudible, l'indicible, l'invisible, le pouvoir d'entendre... par le silence. Jouer le silence. Jouer avec le silence, les silences.

Le son peut travailler dans toutes sortes de zones, réaliste, fantastique, émotionnelle, didactique, romantique... et de toutes sortes de manières, par l'amplitude, la coloration, le fort, le doux, jusqu'au silence... Créer le silence.

Un certain cinéma utilise le silence mur à mur, comme si c'était le sceau d'authenticité d'une œuvre de pureté, et un autre cinéma ne fait pas de silence du tout par crainte que le spectateur ne s'ennuie. On a de la difficulté à faire dans l'entre-deux, c'est-à-dire à alterner des moments sonores et du silence. Le cinéma a un problème avec le silence. Pourtant, au début le cinéma était muet, et c'était déjà le cinéma. C'est qu'il était silencieux.

La force du silence peut se comparer à la force du cri. Le cri intérieur, le retenu, non-dit... La force du silence est palpable, mais seulement s'il est préparé. Toute la trame sonore d'un film ne peut se passer dans le presque silence, sans atténuer toutes les possibilités que l'utilisation du silence peut créer. Le silence a besoin du bruit pour exister, sinon sa pâleur le rend invisible, il n'a plus de force, il n'est rien, il n'existe pas, et il n'est pas remarqué, il n'est pas entendu... il est la forme sans le contenu.

Le véritable silence est celui qui apparaît, qui s'installe, qui pèse ou apaise... il est senti, il est ressenti : c'est le silence augmenté. Dans un projet sur le son auquel je travaille depuis un certain temps, et qui porte le titre « *C'est juste du son, Madame !* » (C'est la réponse la plus fréquente que le preneur de son donne à la question : « Vous me filmez ? »), Yann Paranthoën (1935-2005, homme de son et de radio, France Culture,

Prix Italia à répétition) me lance dans le noir en ouverture de séquence : « Au début... le Cinéma, il était muet ! » Silence de la bande... qui dure plus de 20 secondes... puis reprise de la trame sonore. Ce silence de 20 secondes, c'est comme une bombe qui fait un trou immense dans l'écoute : l'auditeur attend ... et s'attend à tout ! Tout est possible ! Et plus il attend, plus il espère la reprise du sonore, parce qu'à la fin, ce silence pèse ! Loin d'être vide, ce silence est plein !

Il y a une différence entre le silence et l'absence de son... Trop de silence n'exprime plus rien (au cinéma, entre autres, en musique sûrement). Le silence n'est pas le son aseptisé non plus : le fait de ne rien ajouter au son du film, de se contenter de la vérité du micro, n'est pas un signe d'authenticité comme certains semble le penser. Ce peut-être tout au mieux un signe de naïveté et au pire un signe d'ignorance (voir la technique de l'enregistrement et l'usage des microphones au cinéma). Le son est un langage, et comme tout langage, il est composé de signes utilisés. Bien sûr, une des forces du monteur sonore peut être de proposer et même de forger de nouveaux signes, c'est le principe qui vaut pour toutes les langues vivantes et le silence est un de ces signes. Le silence est toujours en relation avec le bruit, c'est ce qui lui permet d'exister, d'être nommé : petit, vide, plein, augmenté, total, lourd, partiel, etc. Et ce ne sont pas que des mots, mais des qualités qui s'observent en relation avec le bruit, l'image, l'idée. Et souvent la résultante est l'émotion. Le silence n'est pas muet. Le silence, c'est cet instant plus ou moins long qui crée une attente, une suspension qui fait que le temps se dilate... ou se densifie. Longtemps, j'ai cru (et utilisé pour signifier) que le silence c'était le vide, la mort, le néant..., alors que c'est l'inexprimable.

C'est aussi une rupture dans le continuum bruyant de la vie. Une bulle, une respiration... c'est peut-être l'invisible. (lire à ce sujet le livre brillant de François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Téraèdre / Revue Murmure, 2007.)

Au cinéma, le silence le plus beau, le plus éloquent, c'est ce moment d'attente, où vous sentez que vous respirez et que vous participez avec les autres spectateurs à un moment de vie. Vous vous sentez vivant, ensemble dans ce moment suspendu (suspense). Le silence crée ce moment avec beaucoup plus d'intensité, de densité que le bruit. Pour le monteur sonore au cinéma, aujourd'hui, le silence est le « geste » créateur le plus difficile à poser. C'est affirmer quelque chose, volontairement ; entre autres que « ça » existe aussi et que « ça » parle autant que le bruit ou la musique ou la parole. Le silence est perçu comme le vide, alors que c'est souvent l'inverse. L'image devient si fragile dans le silence, laissant le spectateur seul avec l'image, lui donnant la possibilité de la recevoir dans son intégrité (intégralité). Le silence peut créer l'émotion, et souvent ça ne ment pas. Notre cinéma craint le silence, qui rendrait fragile l'image (jusqu'à dévoiler ce qu'elle est souvent : vide et insignifiante !). Car souvent le bruit-musique-parole remplit le vide de notre cinéma. (Cela est moins vrai depuis quelques années, avec ce cinéma fabriqué de longs plans immobiles ou panoramisants, avec pour seul support sonore ce silence qui prétend au sérieux, à la gravité, à LA vérité, presque au mystique. Cinéma plombé qui prétend contenir l'essentiel et qui prend le vide pour du trop plein. Ce n'est pas de ce silence-là dont je parle. Je me réfère plutôt au « silence augmenté ».) Le silence est quelque chose d'habité, c'est quelque chose qui est modulé. Un silence, ce n'est pas le

vide, l'absence ; c'est une présence très spéciale. « Il y a une différence entre ne pas entendre et ne plus entendre : le silence est dans le ne plus entendre. »

« D'OÙ L'IMPORTANCE DU MONTAGE. IL N'Y A PAS, EN EFFET, DE SILENCE EN SOI. IL N'Y A QU'UN SILENCE MONTÉ. UN SILENCE CONSTRUIT. NE PAS ENTENDRE / NE PLUS ENTENDRE : SI LES DEUX EXPRESSIONS SEMBLENT S'ÉQUIVALOIR, SEULE LA SECONDE COMPOSE AVEC LE SILENCE ET REND POSSIBLE SON AVÈNEMENT... ETC. » *Positif*, n° 589, mars 2010, p. 100.