Document generated on 04/19/2024 8:13 p.m.

24 images

24 iMAGES

Question de vocabulaire

Claude Beaugrand

Number 129, October–November 2006

URI: https://id.erudit.org/iderudit/10164ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Beaugrand, C. (2006). Question de vocabulaire. *24 images*, (129), 50–51.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Questions de vocabulaire

par Claude Beaugrand

Commençons par une affirmation : tout mon travail est né d'une passion pour le son ! Quelque chose de démesuré. Pas seulement le son, mais le cinéma aussi. Je veux dire le cinéma comme élément de construction sociale, comme faisant partie d'un projet national et culturel, comme facteur de changement politique… comme apprentissage de vie, comme lieu de passage de la mémoire, de la connaissance et de la poésie. Le cinéma m'a donc passionné en tant que partie d'un projet culturel et social beaucoup plus vaste. J'ai toujours vu le travail de concepteur sonore comme un travail personnel, d'écriture et de poésie. Mais, dans le contexte actuel, c'est devenu un travail industriel. En fiction surtout, le travail sur le son a atteint un niveau d'efficacité technique comparable aux modèles américain et européen. Nous sommes aujourd'hui capables d'utiliser toutes les mécaniques dont se nourrissent le cinéma et son public. Je ne voudrais pas être nostalgique ni passéiste, mais je dois admettre que le son a perdu de l'importance parce que le cinéma a perdu de l'importance. Et c'est peut-être tout simplement parce que ce projet plus vaste n'existe plus, qu'il n'en est plus question. Ce n'est en effet pas de cela qu'il s'agit dans le cinéma québécois d'aujourd'hui, qui repose sur d'autres bases, qui répond à d'autres motivations. Beaucoup de commerce et peu de personnalité.

Le silence et le bruit

Il y a une vingtaine d'années, j'ai fait de la prise de son pour une émission de radio à propos de Robert Flaherty, dans les studios de Radio-France. Un jour, Yann Paranthoën, le maître du documentaire radiophonique, est entré dans le studio. Je travaillais à nettoyer un silence que j'avais enregistré à Schefferville au moment du ***Dernier glacier***, de Jacques Leduc et Roger Frappier. À cette époque, le travail se faisait sur ruban 1/4 de pouce, de sorte que j'avais une certaine quantité de petits bouts de ruban à côté de moi. Paranthoën m'a demandé la permission d'écouter ce que je montais. Je le lui ai fait entendre. Il m'a ensuite dit : « Tu as enlevé tous les bruits de micro, tous les parasites, ce qui fait qu'il n'existe plus, ton silence. »

Cette phrase est tombée comme une leçon, presque une révélation. Le silence doit être préparé, mis en relief, augmenté. Lorsque, sur ma bande, j'avais un silence pur, il n'y avait pas moyen de communiquer ce silence, de le faire sentir, de le faire comprendre sans y ajouter des mots : « Écoutez maintenant le silence de la ville morte ! » J'ai fini par comprendre qu'un silence signifiant, c'est un silence augmenté, parasité, avant ou après… Sinon le silence est comme du tissu au mètre, c'est-à-dire quelque chose d'informe, qu'il faut tailler. Je considère que c'est le son qui fabrique le silence. En d'autres mots, il faut faire une place au silence. Pas seulement pour l'oreille, mais aussi pour l'esprit. Je crois qu'on pourrait dire qu'aujourd'hui le son dans le cinéma québécois est dominé par deux tendances majeures, l'une étant en réaction à l'autre. Il y a d'abord la «pyrotechnie», caractérisée par un usage compact et continu du son qui illustre notre capacité à nous mesurer aux procédés et aux codes des *blockbusters*. À l'opposé, on trouve une sorte de maniérisme du silence, qui découle d'une volonté d'authenticité : « Ça doit être vrai, puisqu'on y a à peine touché. Parce qu'il n'y a pas d'effet sonore. » (C'est oublier que la prise de son est une captation et que la représentation du son n'est jamais la réalité.) Si tu débutes dans le silence et que tu finis dans le silence, c'est peut-être que tu n'as pas testé le reste. Je crains qu'une fétichisation du silence finisse par se réduire à une absence de travail sur le son (qui est bruit et silence).Personnellement, j'aime l'expressionnisme sonore. J'ai toujours privilégié une plastique sonore, un travail avec des masses, du relief, souvent fait d'amalgames. Cela ne veut pas dire que je n'apprécie pas l'intériorisation. Je cherche cependant à projeter « l'en dedans », à le rendre perceptible au dehors.

Le montage

D'un certain point de vue, nous sommes tous bons. C'est-à-dire que tous les concepteurs (monteurs) sonores ont une vraie compétence technique. Nous avons de bons outils, de l'expérience, des banques de sons complètes, et nous travaillons avec les mêmes petits budgets, etc. Nous avons tous, aussi, les mêmes banques de sons. Bien sûr, chacun a ses sons personnels qu'il utilise autant qu'il peut, mais nous misons beaucoup sur une sonothèque commerciale faite de matière morte : des milliers de sons formatés qui ne viennent pas de tournages et qui sont reconnaissables d'un film à l'autre. Cela revient à dire que nous avons tous le même vocabulaire. Pourtant, un monteur sonore – un artiste – devrait avoir son propre vocabulaire, sinon il fait un travail plutôt approximatif, peu personnel.

Au réalisateur qui entre dans mon atelier pour la première fois, j'ai pris l'habitude de dire : « Parle-moi de ton film, dis-moi ce que tu n'aimes pas dedans, c'est par là qu'on va commencer. » C'est parce que je crois qu'on entre dans un film par ses failles. Et à une certaine époque, les films, même les meilleurs, étaient criblés de failles. Mon plaisir, c'était d'y entrer et d'y trouver ma place. Maintenant, il est de moins en moins rare qu'un réalisateur me réponde : « Non. Ça va. Mon film est correct comme ça. Il est comme je veux. Ça marche ! » Et presque toujours ça fonctionne comme au cinéma. Et ce cinéma ressemble de plus en plus à un savoir-faire… Ce savoir-faire peut être l'ennemi du cinéma, l'ennemi de l'imprévu, de la surprise, donc de la poésie et de l'émotion.

Le travail du concepteur sonore doit rester ouvert, je veux dire ouvert jusqu'au mixage. Disons, par analogie, que j'écris une partition sonore par-dessus une première partition, qui est celle du montage image. Et le mixeur intervient après moi, un peu comme un arrangeur – au sens musical du terme. Toujours par analogie, disons qu'il répartit ma partition entre les diverses composantes de l'orchestre.

Yann Paranthoën utilise une autre analogie, avec la sculpture celle-là. Selon lui, la prise de son équivaut à l'extraction du bloc de pierre. C'est là qu'on va chercher la matière. Puis après l'extraction, c'est le travail de découpage, de façonnage, donc le montage sonore. Ensuite, le mixage agit comme le polissage, la finition, l'étape qui permet de donner à la forme ses plus fines subtilités : la sculpture proprement dite.

***

Je travaille régulièrement avec un réalisateur qui me lance : « Je suis venu voir comment tu perçois mon film. » Partant de là le défi est de lui montrer par le montage sonore ce que je vois – entends, comprends – dans son film. Et plus je suis proche du film, moins je parle de son avec le réalisateur, plus nous parlons de cinéma. C'est le cas avec Serge Giguère, par exemple.

Je m'ennuie du cinéma de Jean Chabot, parce que Jean avait une pensée forte. Alors que certains cinéastes me donnent carte blanche puis soupèsent le résultat avant de piger là-dedans à la pièce, au péril de détruire toute cohérence, quelqu'un comme Chabot m'accordait entière liberté tout en interrogeant chaque proposition. La nuance est fondamentale. Je suis encore surpris de constater à quel point Gilles Groulx, qui travaillait avec peu de matière, travaillait tout de même intensément le son.

Pour Fernand Bélanger, un son c'était comme un plan. Fernand avait une approche très personnelle, axée sur les correspondances, qui l'a amené assez loin, lui permettant de s'affranchir du synchronisme entre l'image et le son pour privilégier des associations rythmiques et sémantiques. Travailler avec lui avait donc une dimension ludique extrêmement stimulante. ***Passiflora*** possède à la fois une face très libre et une autre très travaillée.

Dans le dernier film de Sylvain L'Espérance, ***Un fleuve humain*** (montage sonore de Francine Poirier), qu'il a tourné dans le delta du Niger, on a une sculpture sonore faite essentiellement en se servant des sons du tournage. C'est simple, mais ça vit ! Ce que je voudrais, en fiction, c'est que ça vive autant. À une certaine époque, on recyclait beaucoup de son des tournages documentaires dans les films de fiction. Cela donnait une richesse, une authenticité remarquables. C'était organique !

***

Il est révélateur qu'actuellement je prenne beaucoup de plaisir à monter du son – simplement, pour moi seul – sans images. J'ai enregistré il y a plusieurs années une entrevue avec Yann Paranthoën. Au moment de son décès, j'ai commencé à la monter. Progressivement, j'y ai ajouté d'autres sons, travaillant de façon autonome, dans un esprit qui n'est pas musical mais duquel ressort par la force des choses une certaine musicalité. J'y trouve une liberté thérapeutique, loin des conventions d'un certain cinéma mais avec les contraintes du son seul, qui doit tout dire et produire du sens. Seul.

Photo : Jacques Leduc

Claude Beaugrand