

Entendre l'arbre qui pousse

Claude Beaugrand

Number 60, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22474ac>

[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. (1992). Entendre l'arbre qui pousse. *24 images*, (60), 32–33.

ENTENDRE L'ARBRE QUI POUSSE

par Claude Beaugrand

Bien que je pratique le métier de monteur sonore depuis un bon moment, je n'ai jamais réellement réussi à cerner le fonctionnement de cette démarche. J'ai bien sûr développé une approche, des moyens, des techniques, des trucs, mais lorsqu'il me faut décrire le processus de création, je reste sans moyens. Je sais qu'il y a des règles strictes qui guident la fabrication d'une trame sonore, ou du moins une démarche de réflexion à partir du récit, des images et des sons déjà inscrits dans la partition qu'est le film. Une démarche basée sur la réflexion et le hasard.

À la recherche de l'image fantôme

Il m'est possible d'imaginer le bruit que fait l'arbre en poussant : une masse sonore sourde et complexe, bruyante et agissante, exagérément lente, chargée d'un magma étincelant qui se rapproche plus du feu d'artifice chinois que du silence de la forêt tel qu'on l'imagine habituellement.

L'image est une partition que le monteur sonore doit étudier, pratiquer, monter, interpréter. Il module, arrange, orchestre les différents paysages sonores selon différentes intensités pour obtenir les émotions recherchées. Le montage sonore est donc un système de feedback ouvert jusqu'au dernier moment : le mix final. Lors du tournage, le preneur de son extrait le bloc sonore de la réalité, le monteur, qui est l'exécutant-arrangeur de la partition, le taille et le mixeur selon la volonté du réalisateur polira les arrangements déjà préparés par le monteur. De ces arrangements, certains seront exécutés tels quels, d'autres seront remaniés, enfin, quelques-uns seront rejetés.

L'univers sonore d'un film prend sa source dans la réalité transformée à partir de la mémoire auditive et des souvenirs du monteur sonore. C'est à partir de ses émotions que le monteur fouille dans sa mémoire, qu'il essaie de se rappeler la « masse » de tel son, son grain, sa densité, sa couleur. Comme la mémoire trahit, déforme, réorganise, il en arrive à créer une transposition. Le son peut alors passer par le filtre de la poésie. L'image sonore est choisie pour sa capacité d'évoquer autre chose qu'elle-même ; elle s'ajoute au plan telle une image fantôme !

Deux conteurs pour une seule histoire

Le montage sonore est un travail très personnel qui doit être rapidement proposé au regard du réalisateur. Si la proposition lui

plaît, le travail se poursuit dans cette direction. Si au contraire, il la remet en question, je réorganise mon concept en tentant d'intégrer ses directives aux quelques éléments qui restent de mon esquisse originale.

Je retourne alors en salle de montage pour travailler sur ce que j'appelle le « cœur du film », la séquence qui m'inspire le plus, qui en est le centre. Je cherche toujours la faille qui me permettra d'y insérer mon système. Je lui envoie des sons, du bruit, de la parole qu'elle me renvoie comme un sonar.

D'expérience en expérience, j'arrive au cœur d'un système dont j'étends les ramifications à tout le film. Je viens alors de trouver la base du vocabulaire de ce film. Je demande un nouveau visionnement avec le réalisateur pour concrétiser toutes ces découvertes, mais surtout pour déceler les parties du film qui font problème : le fameux plan qu'il n'aurait jamais aimé montrer ou filmer, mais qui est dans le film et qui doit y rester. Le son doit agir sur ce plan à un point tel qu'il pourrait presque le faire oublier. Mais si je peux le faire disparaître, je peux aussi en faire apparaître un autre ! Je cherche des sons qui feront naître de ce plan, un « plan fantôme », et de plan fantôme en plan fantôme, je resserre le système qui pourra se répercuter sur d'autres plans qui en seront modifiés. Je viens alors de créer du sens à partir d'une entreprise de camouflage.

Un véritable travail de conception sonore ne peut se faire qu'avec le réalisateur. Certains participent à cette démarche. Nous opérons alors ensemble un travail de révélation de l'imaginaire, le mien et le sien, donc celui du film. Je m'approprie le film, et lorsque je le lui rends, l'histoire s'est modifiée. C'est un peu comme si nous racontions une histoire à deux. C'est toujours la même histoire que l'on s'échange et qui se transforme, si bien que le film peu à peu nous en dit davantage. Nous écoutons ce récit qu'il nous raconte de mieux en mieux.

Au-delà du réalisme sonore

Lorsque le réalisateur ne voit pas d'intérêt à fouiller plus profondément la dimension sonore, je continue à chercher seul, ce qui rend mon travail plus fragile et risqué. Je me couvre alors en travaillant d'abord sur le réalisme sonore, selon les conventions dictées par le cinéma : ce son qui permet de croire à ce que l'on voit et qui semble vrai. Bref, le son qui est là sans y être.

Cette démarche repose beaucoup sur la technique et rejette toute idée de parasites. Le son est « bruitage » sans être « bruitiste » (bruit musical), la musique est « time-codée » sans être « contrôlée », les ambiances sont « réalistes » sans être « organiques », la parole est « sur le corps » sans être « vivante » et la trame sonore ne doit surtout pas gêner le dialogue. Ce sera « comme au cinéma » : en



Claude Beaugrand

hi-fi, rejetant tout le «low-fi» qui, bien qu'omniprésent dans la vie, sera ici perçu comme une erreur. Ce qui revient à dire que le cinéma n'est pas la vie... mais sa reproduction standardisée, banalisée, «télévisée».

Je me retrouve alors contraint d'utiliser tous les sons dits réalistes comme s'ils étaient le fondement d'un discours sonore réel, alors qu'ils ne sont que la banalisation du discours filmé. Je crois plutôt qu'il faut être sélectif pour viser juste : dire plus avec moins. Il faut oublier la reproduction naturaliste du monde sonore, sinon comme le disait Andreï Tarkovski, «le film est comme muet, car il n'a pas d'expression sonore qui lui soit propre. En lui-même, un enregistrement précis du son n'ajoute rien au système d'images d'un film, car il n'a pas encore de fondement esthétique.» Il faut traiter les sons comme s'ils étaient la musique secrète des êtres et des choses. Entrevoir ce travail par le son sur le son et l'image comme une langue qui peut parler à l'intérieur et à l'extérieur de l'image, de la même manière que la musique. Reconnaître aux signes sonores leur pouvoir d'évocation.

Le son conventionnel au cinéma est directement relié à un événement vu (déplacements, mouvements, objets manipulés, etc.), ce qu'on appelle son synchrone. Alors que le son synchrone se fonde à l'image, un son non synchrone, étranger par sa texture, est tiré d'une autre réalité, et est appliqué comme un calque à l'idée. Il modifie la partition et charge l'image d'un autre sens. Ainsi, le son non synchrone fournit à l'image une information supplémentaire.

Il faut arriver à ce que le spectateur décode aisément ces signes. Pour cela il faut modifier notre façon d'écouter, que l'oreille s'ajuste aux nouveaux objets sonores sans qu'il soit

nécessaire de les justifier par l'image, mais pour y arriver, il faut toujours que ces sons soient chargés d'un contenu émotionnel. Celui qui écoute recompose la trame sonore, lui prête des intentions et du sens. Il fabrique ses propres images en y injectant quelque chose de personnel : il participe à l'expérience. Bien sûr, il faut compter sur la capacité d'imagination de l'auditeur et le pouvoir d'évocation du son afin de retrouver l'archétype qui, comme le disait Gaston Bachelard : «s'il n'est pas une image, est une source d'images». Si cette opération est réussie, elle se révélera «une entreprise de conscience renouée.» ■

Au cours des dernières années, Claude Beaugrand a été responsable de la conception et du montage sonore des films suivants :

- Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* de Jean Chabot (1987)
- L'atelier* de Suzanne Gervais (1988)
- Le royaume ou l'asile* de Jean et Serge Gagné (1989)
- Trois pommes à côté du sommeil* de Jacques Leduc (1989)
- Remous* de Sylvie Van Brabant (1990)
- Lettre à mon père* de Michel Langlois (1992)
- Le roi du drum* de Serge Giguère (1992)
- Voir le monde* de Francine Desbiens (1992)
- La vie fantôme* de Jacques Leduc (1992)