

L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971-1980) Partition sonore filmique pour un « nouvel opéra »

Réal La Rochelle

Numéro 60, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22473ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1992). L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971-1980) : partition sonore filmique pour un « nouvel opéra ». *24 images*, (60), 29–31.

L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971-1980)

PARTITION SONORE FILMIQUE
POUR UN « NOUVEL OPÉRA »

par Réal La Rochelle

À vue de nez, on pourrait croire que la jeune industrie du film ici est un désert depuis la Seconde Guerre mondiale sur les possibilités de composer une bande sonore qui soit autre chose qu'une redondance verbale, sonore et musicale de l'effet de réalité des images. C'est vite oublier que l'ONF a une page d'histoire intéressante et riche sur ce terrain, encore méconnue certes, mais qui mérite d'être mise en lumière.

Ces dernières années, les travaux de certains expérimentateurs comme Michel Fano et Michel Chion, de même que de quelques analystes: Rick Altman, François Jost, Dominique Chateau, entre autres, ont mis en lumière le rôle et la fonction de la bande sonore au cinéma comme structure s'appuyant sur le contrepoint d'un montage iconique.

Au Canada et au Québec, ce n'est que depuis peu qu'on s'intéresse à la question, comme en témoignent le Colloque de l'AQEC en 1984, *Sons et narrations au cinéma*, ainsi que la mise sur pied du Groupe d'étude sur la bande sonore dans le cinéma québécois et la manifestation *Parcours en cinéphonographie*. Mais la passion pour le sujet ne manque pas, et une nouvelle génération de praticiens, d'étudiants et d'analystes est en voie de s'organiser, à la fois pour réfléchir à la question et la réaliser dans des œuvres. En témoignent ces exemples que sont *Sortie 234* (Michel Langlois), *Abijévis* (André Dudemaine), *Nivis* (Simon Goulet) ainsi que *La queue tigrée d'un chat comme pendentif de pare-brise* (Jean-Claude Bustros) et *La liberté d'une statue* (Olivier Asselin).

L'histoire du sonore à l'ONF étend ses racines jusque dans les années 50, avec Norman McLaren et Maurice Blackburn; elle a ensuite installé ses pénates durant les années 70 dans l'Atelier de conception sonore avec Blackburn, Alain Clavier et Yves Daoust. Depuis quelques années, cette expérience générique ressurgit sous d'autres formes avec les travaux, par exemple, des monteurs et concepteurs sonores Pierre Bernier, Claude Langlois, Claude Beaugrand, Catherine Van Der Donckt, Patricia Vergeylen-Tassinari, Peter Munro, Marie-Claude Gagné; des musiciens André Duchesne, Walter Boudreau, René Lussier, Robert M. Lepage et Jean Derome, de même que dans les performances cinéma/musique initiées par Pierre Hébert.

L'ONF a donc gagné quelques galons sur ce terrain au fil des ans. Mais c'est l'idée et le projet de l'Atelier de conception et de réalisation sonores qui a matérialisé le mieux l'apport de cette institution à l'évolution (théorique et pratique) de la bande sonore au cinéma. Si cet Atelier a eu et a encore l'air d'un fantôme, cela est dû sans doute à la secondarisation historique de la bande son dans le processus de création filmique, certainement pas à la justesse de ses orientations et à l'intérêt de quelques-unes de ses réalisations.

Quelques repères

C'est au compositeur de l'ONF, Maurice Blackburn (1914-1988), devenu chef de musique à la Production française, qu'on doit l'idée et la mise sur pied d'un Atelier de conception et de réalisation sonores.

«Depuis 1948, après un séjour de deux ans à Paris pendant lequel j'ai pris connaissance des travaux de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, etc., j'ai essayé à maintes reprises de convaincre l'ONF de la nécessité d'une recherche au niveau sonore» (Archives de l'ONF, *Memorandum* du 20 avril 1971).

Dès les années 50, c'est avec Norman McLaren que Blackburn s'initie aux riches possibilités de la bande sonore en animation (*A Phantasy* — 1952; *Blinkity Blank* — 1955), McLaren lui-même ayant poussé l'expérimentation jusqu'à dessiner et graver des éléments de partitions sonores directement sur pellicule. Blackburn explorait aussi du côté du documentaire et de l'essai, et signait les étonnantes trames sonores de *Je* (Louis Portugais, 1960), de *Jour après jour* de Clément Perron (1962) et de *Ciné-crime* (1968), sa propre réalisation.

Ce n'est qu'au début des années 70, toutefois, que le projet

d'un Atelier semble mûr. En 1971, le directeur de la Production française Gilles Dignard donne son accord à un essai de trois mois pour la réalisation d'une bande sonore de musique concrète et électro-acoustique, dans le cadre du projet *Régions 80*. C'est Alain Clavier (stagiaire chez Schaeffer au début des années 60), qui est engagé pour réaliser *Cathédrale*, une piste sonore de 8 minutes (janvier à mars 1971). En avril, l'Atelier prend forme, quoique avec peu de matériel et au milieu d'un certain scepticisme des cinéastes.

D'après Alain Clavier, Blackburn se révèle cependant un peu perplexe devant l'électro-acoustique, il est malade pendant un long moment et ne s'engage pas très profondément dans les réalisations de l'Atelier (sauf pour *Metadata* en 1971, *Épilogue* en 1972 et *Onde Orange* en 1973); il laisse à toutes fins utiles l'Atelier aux soins de Clavier qui, jusqu'en 1979, y réalise plus d'une dizaine de trames sonores. Toutefois, suivant Marthe Blackburn, ces propos de Clavier déforment la réalité.

Clavier est rejoint à l'Atelier en 1976 par Yves Daoust, compositeur électro-acoustique, qui quitte en 1979 après avoir réalisé les partitions du *Plan sentimental* (1978), de *L'âge de chaise* (1979) et des *Naufragés du quartier* (1980). Bien qu'appuyé avec enthousiasme par des Pierre Moretti, Anne-Claire Poirier et Jacques Leduc, l'Atelier est visiblement peu fréquenté par les cinéastes, sinon objet de leur hostilité, surtout après le texte d'Yves Daoust, en 1977: *Atelier sonore: idéologie - orientation - politique*, qui tombe comme une douche glacée.

L'Atelier arrive néanmoins à produire, outre les trames sonores de quelques films, un album de deux disques (*Musiques de l'ONF vol. 1*, 1977), ainsi qu'un disque d'Alain Clavier pour accompagner une livraison de *Medium-Media* sur «La Qualité de la vie»; l'Atelier participe enfin à une autre bande sonore, réalisée par Louis Portugais et Jocelyne Archambault, sur *La Radio communautaire* (musique, montage et mixage d'Alain Clavier, production d'Anne-Claire Poirier pour *Medium-Media* et le Sonographe). Mais c'est bientôt le cul-de-sac. Au début des années 80, l'ONF coupe les budgets. «À l'été, conclut Alain Clavier, j'ai tout simplement fermé l'Atelier». En dehors de brèves mentions dans l'histoire du Studio français d'animation, on ne parle pratiquement plus aujourd'hui de l'Atelier sonore à l'ONE.

«Servir les films»

Une chose est certaine. Pour les initiateurs de ce «laboratoire d'un matériau sonore de base, sons électroniques ou sons concrets», l'Atelier sonore visait un objectif très particulier dans ce genre d'entreprise: être au service du discours filmique. Ainsi, suivant Yves Daoust, cet atelier «est sans doute le seul studio de musique électro-acoustique au Canada dont la vocation est de faire de la musique appliquée». En d'autres mots, comme l'avait déjà souligné Maurice Blackburn dans son texte de la Cinémathèque canadienne, il s'agissait de composer cette sorte de musique qui, «privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne». Cette sorte d'humilité (d'attitude de service) dans l'acte de la composition musicale avait toutefois un corollaire valorisant, qui pouvait même paraître menaçant:

«L'Atelier, écrit encore Daoust, ne doit pas faire office de dépanneur, mais être un lieu d'expérimentation, de recherche, d'une nouvelle conception sonore».

Cette affirmation programmatique recoupait ainsi, en 1977, ce que Maurice Blackburn avait affirmé dans un memorandum du 19 avril 1971 à l'ONE:

«Il faut sensibiliser les cinéastes aux problèmes de la concep-

tion sonore, c'est-à-dire d'une trame élaborée, tant au niveau des idées qu'au niveau de la ou des techniques utilisées dès la mise sur pied, dès la préparation du film, alors que trop souvent celle-ci est livrée à l'improvisation constante au fur et à mesure que se déroulent les différentes opérations du film (tournage, montage, enregistrement, etc.) D'où, trop souvent: qualité souvent discutable du son de location. Effets sonores «collés» à la dernière minute. Musique dont la fonction est uniquement de boucher les trous. Banalité des rapports dialogues/effets/images».

Servir les films en structurant la bande sonore

Ce que l'Atelier sonore visait, au fond, était l'émergence d'un nouveau métier créatif du cinéma, une sorte d'égal du directeur de la photographie, qui pourrait prendre la direction de la bande sonore. On tend aujourd'hui à l'appeler le concepteur sonore ou le «sound designer». Métier qui tend à s'imposer en développant chez les cinéastes «le fait de «personnaliser» leur son», de devenir plus exigeants et de faire bénéficier «tout le processus de réalisation sonore, de la conception au mixage final», souligne Blackburn.

«Dans une approche électro-acoustique de la bande sonore, tous les sons — aussi bien les paroles que les sons réalistes — sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de *structurer toute la bande sonore comme une œuvre musicale électro-acoustique*. C'est l'ensemble de la bande qui devient la musique du film. Ce qui n'exclut pas du tout l'emploi de «musiques» au sens traditionnel. Mais celles-ci sont considérées dans cette optique comme des «objets sonores» parmi d'autres, comme des éléments de la structure musicale globale que devient alors la bande sonore. Celle-ci n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus appliquée, comme un vernis, sur un visuel terminé, qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit, entre le visuel et le sonore.» (Yves Daoust)

On sent aisément les conséquences bouleversantes d'un tel *poste* créatif dans le processus de production d'un film:

— changer la responsabilité du réalisateur qui doit incorporer à sa direction d'ensemble celle d'une bande sonore conçue à la fois de façon autonome et interactive durant les phases de la production, autant celles du découpage que des tournages, du montage et du mixage.

— repenser les métiers de preneur de son, de bruiteur, de monteur sonore, de monteur de la musique et de mixeur comme dépendant d'une double direction, d'abord celle du concepteur sonore (du «compositeur») et, en dernière instance, du réalisateur.

— le rôle habituel du musicien est réarticulé. Il doit penser ses compositions en fonction de l'axe central d'une bande sonore structurée et est appelé à intervenir plus tôt que d'habitude dans le processus de production.

— cette conception de la bande sonore suppose aussi qu'un tel travail pourrait commencer dès l'élaboration du scénario. Pourquoi pas? Interviewé par Jacques Chancel en 1989, le scénariste Jean-Claude Carrière a évoqué cette possibilité, qui pourrait aller jusqu'à faire germer un scénario sur une recherche avant tout acoustique: ambiances sonores, musiques, éventails des voix, etc.

Une expérience mort-née ?

Pas étonnant que, devant la perspective de pareils bouleversements structurels et créatifs, l'Atelier sonore de l'ONF ait essayé de telles résistances qui, consciemment ou non, renvoyaient ailleurs dans d'autres labos ces compositeurs électro-acoustiques accoucheurs de «petits bidules électroniques bizarres».

Pas plus hier qu'aujourd'hui, la bataille de la *structuration de la bande sonore* n'est gagnée, et, là où sa fabrication existe, elle est plus souvent qu'autrement reléguée dans les films expérimentaux ou d'animation, dans certains documentaires underground ou d'art et essai. Sinon, le travail des concepteurs sonores n'est encore vu que comme celui de fabricants d'effets spéciaux sonores pour tel ou tel fragment de film, ou tels genres particuliers de films commerciaux.

En rappelant la curieuse dérive de l'Atelier de l'ONF, Alain Clavier et Yves Daoust s'entendent pour dire que, outre les tracasseries bureaucratiques et certains attermoissements de la direction, ce n'est pas du côté des techniciens du son (plutôt valorisés) que vinrent principalement les résistances et les refus, mais bien des cinéastes. À une époque, explique Daoust, où dominait à l'ONF la conception sonore du cinéma direct (bande sonore apparemment faite pour reproduire fidèlement l'effet de réalité de l'image), certains cinéastes trouvaient les données de la nouvelle conception trop intellectuelles et théoriques, ou bien tout simplement ne voyaient pas la nécessité d'un travail d'ensemble sur la bande sonore. La révolution de l'image et de la prise de son en direct, voire même la révolution du montage/image dans le direct, était curieusement couplée à des conceptions ultraroutinières de la bande sonore. À cet égard, la plupart des cinéastes de l'ONF ne faisaient que reproduire l'indifférence et l'apathie générale de l'industrie du film vis-à-vis de la bande sonore.

Autre handicap: l'émergence progressive d'un responsable de la conception sonore relève de qui? Au premier chef, du réalisateur lui-même, qui doit avoir des idées assez précises sur la bande sonore de son film, aux diverses étapes de son processus de production, au point d'y associer une direction créative. Cette direction, toujours d'après Clavier et Daoust — et Blackburn n'en pensait pas moins, de toute évidence — appartiendrait à un musicien, plus apte à devenir concepteur sonore parce que sa formation en solfège, souligne Clavier, lui donne les outils de base en traitement de sons, en rythmiques, dans la dialectique silence/bruits. Ce qui veut dire que même si un technicien du son acquiert petit à petit un statut de concepteur sonore, il ne pourra arriver à un produit significatif qu'en se rapprochant de la science, de l'art musical. D'ailleurs, l'effort le plus riche au niveau des conceptions sonores, dans l'histoire du cinéma, ne vient-il pas de musiciens comme Chostakovitch, Eissler, Jaubert, Herrmann, Blackburn, Fano?

C'est d'ailleurs en se référant à cette expérience historique que l'Atelier sonore de l'ONF a établi les paramètres de son existence et de son développement. Si la tentative a échoué, ce n'est pas que les fondements en étaient mal posés, bien au contraire. On pourrait les reprendre tels quels aujourd'hui et s'en servir pour jeter les bases de nouveaux opéras audiovisuels. Plusieurs indices donnent à penser que cet arbre a des chances de reflourir avant le tournant de l'an 2000. ■



Au cours des années 50, Norman McLaren «dessinait et gravait des éléments de partitions sonores directement sur pellicule».

Maurice Blackburn



La partition de *L'âge de chaise* a été composée par Yves Daoust à l'Atelier de conception et de réalisation sonore de l'ONF.



PHOTOS: ONF