

Catherine Van der Donckt conceptrice sonore

Gérard Grugeau et Linda Soucy

Numéro 188, septembre 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89340ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. & Soucy, L. (2018). Catherine Van der Donckt : conceptrice sonore. *24 images*, (188), 116–123.

Catherine Van der Donckt

conceptrice sonore

MISE EN FORME : GÉRARD GRUGEAU ET LINDA SOUCY



↑ Séance de mixage de **La part du diable** (2018) : Catherine van der Donckt et Luc Bourdon

« Faire de la mise en sons, c'est faire du cinéma. »

On parle trop peu du son au cinéma. Ses praticiens sont effacés, voire invisibles. Un vocabulaire commence toutefois à émerger pour décrire leur travail et le vent semble sur le point de tourner. Plusieurs ateliers sont maintenant dispensés dans les festivals et donnent à comprendre le rôle du son au cinéma. Les militants du son que sont Philippe Langlois et Daniel Dehays soutiennent que celui-ci façonne, plus fortement qu'on ne le croit, la réception d'un film et l'empreinte qu'il laissera. Car le son touche directement le corps et est reçu par les couches les plus primitives du cerveau.

Récemment, le Québec s'est placé en tête de file d'une riche expérimentation qui accorde tout autant d'attention à la bande-son qu'aux images. *Spoon* de Michka Saäl (2015), *Combat au bout de la nuit* de Sylvain L'Espérance (2016), *La Part du diable* de Luc Bourdon (2017) et *13, un ludodrame sur Walter Benjamin* de Carlos Ferrand Zavala (2017) sont quatre documentaires phares qui témoignent de cette ouverture. Ces films s'appuient sur des mises en scène où le son n'est pas accessoire ou complémentaire; mais est conçu comme un vivier d'où émergent de multiples réseaux de significations. Les partitions sonores y dialoguent dans un rapport d'égalité avec l'image et contribuent à faire dériver ces œuvres vers la poésie, la fiction, l'onirisme ou les récits archétypaux.

Catherine Van Der Donckt a participé à la création sonore de ces quatre films et nous en a parlé avec toute la passion qui l'anime. Selon elle: « faire de la mise en sons, c'est faire du cinéma ». Cela nécessite forcément le travail et la complicité de toute une équipe, de l'enregistrement au mixage et parfois dès la genèse du film, avant même le début du tournage. Le 17 août dernier, Gérard Grugeau et moi l'avons rencontrée dans son atelier pour discuter à bâtons rompus du son au cinéma; conversation que Catherine a synthétisée par la suite en une lettre inspirante où elle précise sa pensée. – Linda Soucy

LETTRE AUX AMOUREUX DU SON

Montréal, le 20 août 2018

On accumule toute une vie de perceptions sonores qui sont très fortes, mais peu définies. Il y a longtemps, je me suis demandé quel était mon premier souvenir sonore conscient. J'ai découvert que c'était avant l'âge de 2 ans, puisque j'ai déménagé à cet âge-là. Je me souviens des après-midi de sieste, l'été, la fenêtre ouverte. Ce jour-là, un avion avait déchiré le ciel. À demie consciente, je me suis alors projetée dans cet espace infini.

Cet avion m'a permis de voyager dans ma tête et j'ai associé ce son à la douceur de l'été, à ce moment où on glisse dans le sommeil. Depuis j'aime les avions qui passent dans le ciel, ils me ramènent à la liberté de mon enfance, à la légèreté de l'être. Sans doute n'est-ce pas un hasard si j'utilise souvent des avions dans les montages, comme ce jet qui suit la séquence avec Pauline Julien dans *La part du diable* de Luc Bourdon...

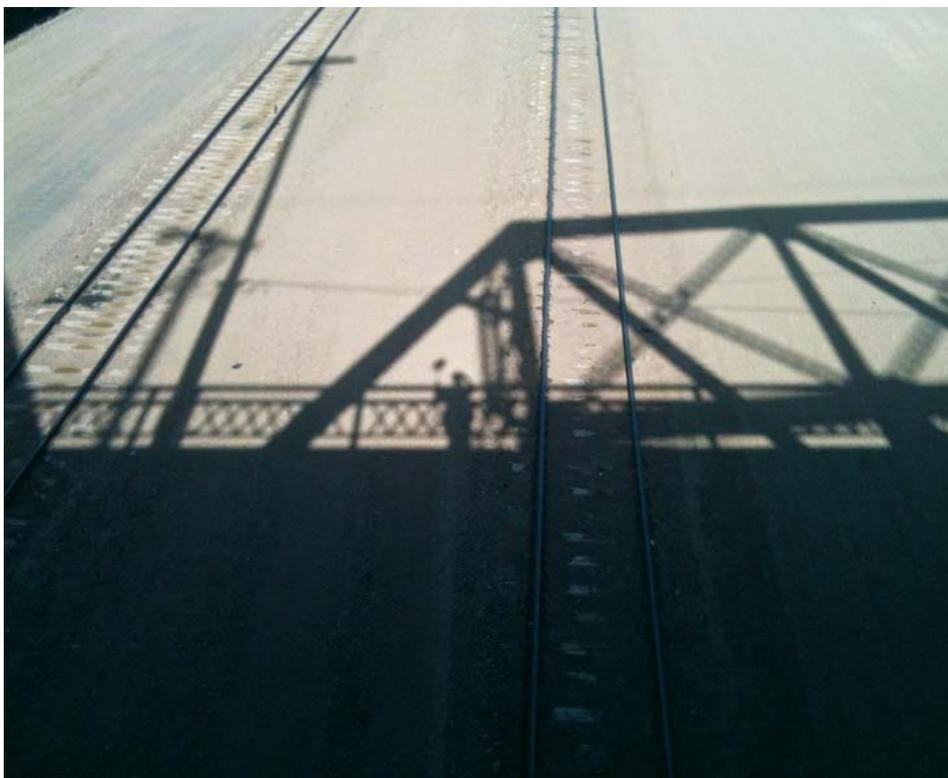
LE SON DANS TOUS SES ÉTATS

Pour moi, le son traduit à la fois notre présence dans le monde concret de la matière, de l'architecture qui nous entoure, que celle-ci soit naturelle ou urbaine... et notre présence à nous-même, et ce jusque dans notre inconscient. Cette présence est faite de souvenirs, de perceptions souvent insaisissables, d'énergies qui nous amènent ailleurs. On dirait que le son n'a pas de barrière physique, passant de l'infiniment petit – notre respiration intérieure, une pensée que nous entendons sans la dire, nos talons qui résonnent sur le trottoir – à l'infiniment grand : le tonnerre qui gronde, les dunes de sable qui sifflent, les trains qui grincent et les voix de la radio qui résonnent à travers les fenêtres ouvertes...

Toutes ces influences changent au gré des cultures. Mon intérêt pour le son s'est précisé au moment où j'ai changé de lieu, passant du Québec au Pérou à l'âge de 12 ans. Les crieurs de rue m'ont alors fascinée, surtout ceux qui annonçaient le chocolat ! J'entends encore ces vendeurs de balais, de fruits et de légumes, de journaux ! Ces voix nasillardes et truculentes qui s'éparpillaient dans les rues de Lima, ajoutant musicalité et sens à cet environnement étranger. Une nouvelle langue à apprendre. Celle du son. Mon crieur préféré était un homme qui avait inventé une chansonnette pour vendre des bonbons chauds en chantant d'une voix de stentor : « Revolución Caliente ! » J'ai pu l'enregistrer 10 ans plus tard, il était encore vivant. Depuis, grâce aux tournages qui m'ont menée ici et là, j'ai entendu la musique des langues, de la faune urbaine et naturelle ; j'ai pu enregistrer la nuit et le jour, le chaos et le silence, l'ordinaire et l'exceptionnel.

Quand j'enregistre, c'est comme une méditation. J'appartiens totalement au moment présent. Et quand je fais le montage, il me replonge dans un état où

↑ Prise de sons sur le tournage de **Spoon** de Michka Saïl (2015) → Mixage de **Combat au bout de la nuit** de Sylvain l'Espérance (2017)



l'imprévu arrive toujours à déjouer mon esprit cartésien. Ça prend une joyeuse dose des deux états.

C'est un cliché que de dire que le cinéma est constitué moitié-moitié de sons et d'images. Pourtant, on utilise le son comme une photocopie de la réalité, une valeur moindre. Le son est souvent tenu pour acquis. Il est le plus souvent décrit pour ses qualités techniques, on oublie sa charge créative. Faut-il vraiment qu'on ne s'occupe que de sa qualité technique ? Quant à l'image, il semble que les cinéastes y aient trouvé leur terrain de jeu de prédilection. C'est pourtant le tango entre ces deux supports qui fait le cinéma.

Pour en revenir au son, il nous permet de reconstituer la réalité, mais aussi de la transgresser de façon plus transparente, j'oserais dire. Dans le hors champ, on peut reconstruire des univers qu'on ne voit pas et qui semblent tout à fait crédibles, qui ne nous sortent pas de l'expérience de « la réalité de l'image », tout en y ajoutant une dimension qui joue avec l'évocation du temps, la perception des états d'être, voire une possible dimension subversive allant à l'encontre même de ce que raconte l'image.

La musique est une forme que l'on reconnaît, dont nous comprenons plus facilement la valeur. Le son reste plus difficile à définir. Ils se complètent.

QUATRE HISTOIRES DE SONS

L'utilisation de la forme au montage et du son comme élément de sens et de perception redonne au cinéma documentaire le droit de jouer avec la matière cinématographique au même titre que la fiction le fait. Si le silence est aussi puissant, c'est que par contraste, l'intensité du bruit dans lequel nous baignons nous insensibilise. Le silence est un état.

Dans le film *Spoon*, le personnage est une voix. Michka Saäl, est arrivée chargée de cette relation épistolaire et téléphonique avec un poète, noir américain, prisonnier à vie. Leurs deux voix tenant sur le fil ténu d'une mauvaise ligne téléphonique portaient déjà toute la force du film. C'est dans le désert californien que Michka a choisi de mettre en cinéma ce film. La liberté qu'elle nous a insufflée au tournage est à la mesure de son élan créatif. Moi, j'y ai enregistré jusqu'à plus soif les incroyables trains traversant l'immensité du désert pendant que Sylvestre Guidi filmait l'infiniment grand et l'infiniment petit du lieu sous l'œil engagé de la réalisatrice.

Nous avons senti le personnage de *Spoon* tout au long de ce tournage grâce à elle, Michka, la passeuse. Dès le tournage, les sons et les images appelaient le film et me donnaient envie de concevoir la bande sonore. C'était des sons que j'avais toujours voulu capter, ceux du désert.

Michka Saäl m'avait transmis son désir d'ouvrir le champ sonore à la poésie. Elle a eu l'intuition de rajouter les sons de l'univers carcéral aux séquences des

danseurs. Et dans un segment qui paraissait très fictionnel, on a injecté une réalité qui lui a donné plus de sens. Alors qu'on a fait l'inverse dans les images de nuit en ajoutant une touche irréaliste. Michka a toujours utilisé la musique comme une voix, une voix si évocatrice et forte. Ce sont les images qui la supportent et non l'inverse. Grâce à Michel Giroux, monteur d'une grande sensibilité, le film a pris un rythme, un souffle qui permettait ce mariage des sons et des images. Cet allié ouvrait le temps pour pouvoir y inscrire les phrases d'un vrai dialogue cinématographique. Et c'est au mixage, avec Benoit Dame, un collaborateur de toujours, que nous avons découvert combien on pouvait jouer, cherchant à la fois la friction et la fusion entre sons et images. On ne fait jamais les films seuls. Le mixage a fixé les intentions des sons, les rendant tantôt plus claires, tantôt à la limite du perceptible. Il n'y a qu'à voir la dernière séquence du film. La voix de Spoon surgit d'un train grinçant de révolte. Un tour de force au mix !

Dans le film *Combat au bout de la nuit*, Sylvain L'Espérance, le réalisateur, a fait l'image, le son et le montage. Quel défi ! Un film de près de 5 heures qu'il a composé presque tout seul. En tournage, il a senti la puissance du vent qu'il avait enregistré, il savait que ce serait un élément porteur du film. Puis au montage, ce son – un vent cru et sale, qui transmet la révolte à l'état pur, et dont la qualité serait rejetée dans un cinéma conventionnel – il l'a utilisé de façon magistrale.

Sylvain voulait que le son réel ne soit pas enjolivé, voire augmenté par le bruitage. Il voulait plutôt que je crée un « Soundscape¹ », un paysage sonore, qui comme une musique du réel, enracine le film dans un lieu ouvert, ce que le hors champ nous permet au son. Je l'ai vu aller à la recherche des ambiances de la Grèce. Il a baissé sa caméra et s'est mis à l'écoute. Ces sons, je les ai utilisés comme de l'or puisqu'ils faisaient partie intégrante de son écriture. J'ai eu le luxe de pouvoir consulter mon ami Benoît Dame pour préparer un prémix créatif, une maquette de la conception sonore. Cela m'a permis, grâce à l'apport de ce dernier, un double processus de recherche et de réflexion avant le mixage officiel à l'ONF avec Geoffrey Mitchell qui n'a pas flanché devant la tâche titanesque de cette odyssee.

Pour ce qui est de *La part du diable*, il est important de noter que Luc Bourdon et Michel Giroux ont dès le départ travaillé autant avec l'audio qu'avec le visuel dans ce collage provoquant de contrastes et amalgames inédits. Dès le premier visionnement, j'ai su que le film allait au-delà de sa dimension d'archives. C'est pourquoi à la conception sonore, j'ai eu envie de créer un collage où toutes les qualités sonores se côtoieraient, des sources anciennes de qualité plus crue aux sons contemporains dépourvus de tout purisme. Mon désir était de donner à ressentir le passé au présent, les séquences d'archives se transformant en cinéma à part entière. Cette partition sonore a été pensée pour passer du mono à la stéréo, puis au surround avec l'intention de créer des reliefs. Comme

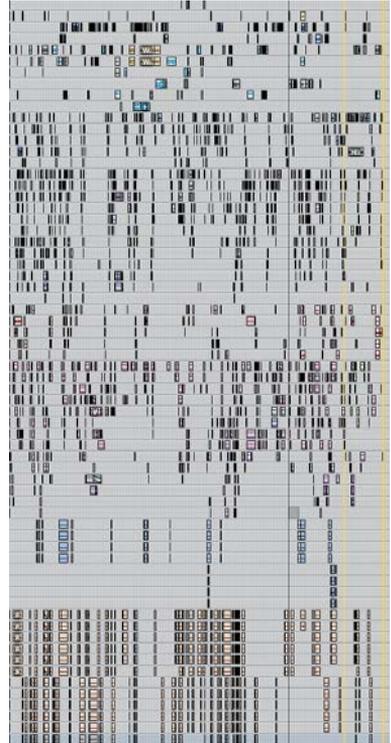
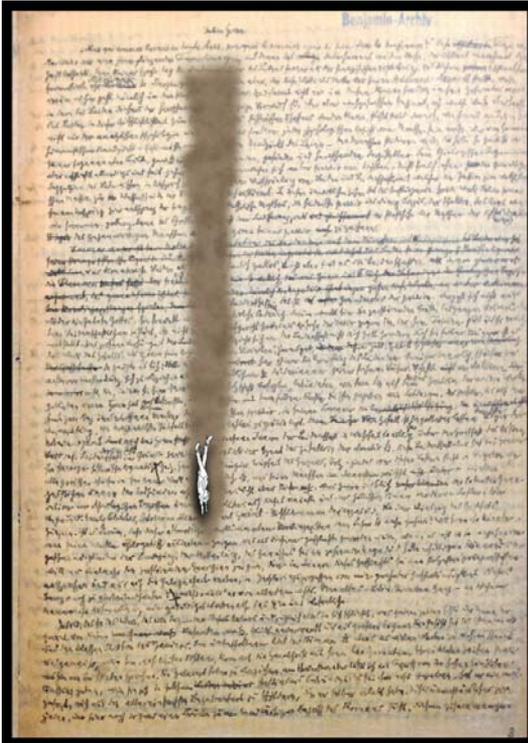
souvent, c'est en commençant la première séquence d'un film que je trouve le ton, comme la première phrase sur une page blanche. Et j'ai été servie avec les cuves métallurgiques qui ouvrent *La part du diable*! Plus loin dans le film, j'ai pris plaisir à rendre un petit hommage à Tati dans la séquence des bombes d'Octobre 70. L'écoute de milliers de sons provenant de la foisonnante sonothèque de l'ONF a été un cadeau. Le générique a été monté pour saluer tous ces artisans de l'ONF des années 1970 qui ont contribué au développement du documentaire. Je me suis permis de mettre de l'avant des annonces d'enregistrements de son de mon mentor, Esther Auger qui m'a fait entrer à l'ONF en 1983. Et encore une fois, c'est au mix que la mayonnaise a pris grâce aux efforts de Jean-Paul Vialard, à l'enthousiasme débordant de Luc Bourdon et de sa productrice, Colette Loumède qui aime le son.

Pour *13, un ludodrame sur Walter Benjamin*, la démarche était exigeante étant donné l'aspect intimidant de l'œuvre du philosophe. J'ai d'abord été frappée par l'intérêt de celui-ci pour la radio qui débutait en Allemagne dans les années 1920, débuts auxquels il a participé. J'ai tout de suite cherché des bribes d'imperfections hertziennes, les scories des ondes radiophoniques, pour fracturer la trame sonore, chose que Carlos Ferrand faisait déjà allègrement dans le film, structuré en 13 chapitres qu'il voulait tous différents. Ces chapitres, il les avait pensés de façon à ce que l'écriture puisse s'inscrire à l'image et que la longueur des plans permette au paysage sonore de se déployer. D'ailleurs, il a écrit lors de ce travail que le son est « le liquide amniotique du film ». Puis je me suis inspiré de *Passages de Paris*, œuvre dans laquelle le philosophe vagabonde dans la ville, pour errer moi-même dans les sites de sons gratuits « Freesound », y cherchant des sons de Paris, Berlin et Moscou qui construiraient la trame. Le réalisateur ne cherchait pas la « perfection sonore », mais la « portée sonore ». J'y ai travaillé comme dans un état de transe, mélangeant sons du présent et du passé, sons réels et ludiques pour incarner la proposition du cinéaste.

Et encore une fois, sans Benoit Dame au mixage, on ne serait jamais allés aussi loin, nous amusant à spacialiser les voix et les sons dans l'espace, transformant le « trop » en « mieux », trouvant la juste mesure et démesure selon nos intuitions.

Comme le dirait Pauline Oliveros² : écouter et entendre, c'est la pratique de toute une vie, une pratique qui demande de s'abandonner à la vulnérabilité de nos perceptions sonores, aussi complexes soient-elles. À ce titre, la mise en sons est un lieu de création privilégié et un fabuleux travail d'équipe.

↑ 13, un ludodrame sur Water Benjamin (2018) : Les couches de son sous l'image



1. Voir le concept du *Soundscape* chez Murray Schafer qui parle d'écologie sonore
2. Compositrice et figure centrale de la musique minimaliste américaine, Pauline Oliveros a développé le concept du *Deep Listening*

RÉFÉRENCES

Le partage du sonore, conversation entre Philippe Langlois et Daniel Deshays recueilli par Laure Vermeersch, Vacarme, 2013/2, n° 63

The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World, R. Murray Schafer, Simon & Shuster, 1993

Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009. Oliveros, Pauline, Lawton Hall, ed. 9. Kingston, New York: Deep Listening Publications, 2010.