

Cent fois sur le métier...

ÉRIC PERRON

J’y suis allée, j’ai vu... Je n’ai jamais été aussi angoissée de toute ma vie. Je suis sortie de là toute croche, en pleurant. Alors que j’ai mis toute ma personne dans ce film-là, j’ai eu l’impression de voir un avorton. Les temps, les silences, l’émotion, il n’y a rien. Tout le sens, toute la saveur de chaque scène n’est pas là... Le *feeling* que j’ai eu est très violent. Je n’étais pas du tout préparée à cela. J’ai vu 1 h 30 d’images, comme une émission de télévision merdique. Je ne savais pas quoi penser ni quoi dire, j’étais sans mot. Tout allait trop vite. J’ai eu l’impression de n’avoir rien compris, de ne pas avoir rencontré Jessy. Moi, je ne voulais pas beaucoup découper. S’il y a deux plans dans une scène, ce n’est pas pour faire 15 allers-retours. Là, elle avait placé tous les plans, ça me faisait capoter. Nous étions toutes les deux déstabilisées, elle a bien vu que je capotais. » Ainsi s’exprimait Anaïs Barbeau-Lavalette, réalisatrice du **Ring**, à la mi-décembre 2006, deux jours après avoir vu, en compagnie de la monteuse, la première version assemblée de son film.

La monteuse est habituée à ce genre de réaction. Pour elle, ce n’est pas inquiétant. Un *rough cut* est toujours difficile à voir pour un réalisateur, c’est dur pour lui d’être confronté à la réalité de son travail. D’un autre côté, la réalisatrice comprend qu’il n’y a pas encore eu de véritable échange entre la monteuse et elle. Mais qu’elle n’ait monté que de la télé et des clips jusqu’à présent lui fait peur. « Elle est sensible, elle aime le cinéma, mais elle m’a dit qu’elle n’avait pas eu la chance d’en monter. » La réalisatrice aurait aimé travailler avec sa monteuse habituelle, mais l’Institut national de l’image et du son (INIS) a refusé sous prétexte qu’elle n’avait pas d’expérience en long métrage. Les producteurs ont donc passé des coups de fil. Plusieurs personnes contactées ont recommandé Carina Baccanale¹. Après des études en cinéma à l’Université Concordia, elle a fait huit années d’assistantat en montage (**La Grande Séduction, Nouvelle-France**, entre autres), puis a travaillé sur plusieurs productions télévisuelles. D’ailleurs, avant de pouvoir embarquer sur **Le Ring**, elle devait terminer le montage de la troisième saison de *Nos étés*. Ce qui ne va pas l’empêcher de se préparer en lisant le scénario, en écoutant des musiques selon ce que lui inspire le récit. Très rapidement, elle verra aussi des images.

Tout au long du tournage, deux fois par semaine, les productrices exécutives, le producteur conseil, les producteurs, la réalisatrice,

le directeur photo et la monteuse recevaient les *rushes* sur DVD (son synchrone, images compressées, donc d’une moins bonne qualité). Ces visionnements aiguillent Anaïs Barbeau-Lavalette. « Je n’ai pas changé ma façon de tourner parce qu’elle est connectée à la vision que j’ai du film, mais ça a guidé la conscience que j’avais de certains choix. Par exemple, on me faisait souvent le commentaire qu’il y avait beaucoup de plans serrés, très peu de plans larges. Des reproches que j’ai eus à plusieurs reprises dans mes documentaires. Il est vrai qu’en fiction, on peut avoir besoin de respirer des fois, mais il demeure que c’est ce que j’aime. Donc, c’est resté comme ça. D’autres fois, ça m’a alerté. Je regardais — ce que je ne faisais pas avant — comment nous avions terminé la scène qui précédait dans le scénario — comme on avançait dans le tournage, je pouvais faire ça — et si elle se terminait sur un plan super serré, peut-être que je ne commencerais pas ma scène sur un autre plan serré. Je vais donner un peu de « lousse », je reviendrai à mon serré après... Je n’ai rien repoussé du revers de la main. Mais il est difficile de ne pas être trop ébranlée. Tout ça est fragile. C’est ce qu’on appelle la vision. Un peu comme une boule, il faut que je la conserve précieusement, il ne faut pas que je l’échappe, sinon je vais être dans la merde. Il faut donc que je sois à l’écoute, mais tout changement doit être intégré là-dedans. » Selon les productrices exécutives Ginette Petit et Francine Allaire, les plans étaient trop serrés en général. Ce qui n’est pas étonnant quand on sait que le choix de la réalisatrice et du directeur de la photographie étaient d’être au plus près des personnages, de faire corps avec eux, de se coller à leur réalité. « Oui mais, nous, on pensait montage. On pensait grand écran. On avait peur que ce soit trop étouffant. On voulait voir vivre les personnages, les camper dans les lieux, dans un univers. Quand tu vois, par exemple, le fleuve derrière, la Ronde, l’Expo, les bateaux qui défilent, les trains, tout ça est tellement riche comme arrière-plan. Il faut que les personnages soient vraiment campés dans l’environnement, même si on les voit tout petits, perdus dans l’urbanité. Ils nous ont écoutées », explique Francine Allaire. Réaction de la réalisatrice : « Oui, mais quand cela veut dire quelque chose. Et c’est ça qui a été fait. Il y a une scène où Jessy et Jacques sont seuls dans leur parc, ils ont perdu le chien... Je vais les montrer seuls, dans un plan très large. Là, le plan large va être utile et bien plus fort que si on l’a vu plein de fois avant. »

Avant d’entrer en montage, Carina Baccanale regarde donc, elle aussi, les *rushes* et elle fait ses commentaires aux producteurs au

1. Bien qu’elle ait accordé une longue entrevue à *Ciné-Bulles* dans le cadre de la série d’articles sur **Le Ring**, Carina Baccanale a demandé à ne pas être citée.



Anaïs Barbeau-Lavalette en salle de montage – TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE SONT D'ÉRIC PERRON

fur et à mesure. Elle regarde chacune des prises dont le nombre varie en moyenne entre 2 et 4, parfois 13 et une fois 17! Elle regarde le jeu, le cadrage en ayant toujours en tête l'endroit où l'action se situe dans l'ensemble du film. Elle se dit que c'est bien beau de ne pas vouloir faire les choses de façon classique, mais il vaut mieux avoir plus de choix lors du montage que d'être restreint. Toutefois, elle n'est pas surprise puisque la réalisatrice lui a déjà expliqué lors d'une courte rencontre entre deux blocs de tournage de quelle façon elle comptait filmer **Le Ring**. La monteuse lui a conseillé de se couvrir (de faire quelques plans de réserve), surtout avec des enfants, mais Anaïs Barbeau-Lavalette a préféré garder sa vision, c'est-à-dire rester collée à ses personnages. Au cours de cet entretien, il sera aussi question de leur perception du scénario, des personnages. La réalisatrice annonce son intention de ne pas mettre de musique dans son film (mis à part au générique et sur des scènes qui en exigent comme les combats de lutte, la radio). La monteuse lui réplique que la musique a un pouvoir évocateur immense, que c'est un langage important du cinéma. Pour l'instant, on en reste là. Bien entendu, la méthode de travail est abordée. Carina Bacchanale veut débiter le montage avant que la réalisatrice ait terminé le tournage pour qu'elles puissent ensuite partir d'un premier assemblage. De cette façon, la monteuse connaît bien tous les *rushes* et sera en mesure d'apporter aisément des propositions.

Carina Bacchanale débute donc le premier assemblage du **Ring** le 29 novembre chez Télépoint dans le Vieux-Montréal (il reste alors 7 jours de tournage sur les 22 prévus). C'est l'entreprise qu'a choisie la production pour le montage *off line* (c'est-à-dire en basse résolution, ce qui permet la numérisation de tous les *rushes*).

Celle-ci a aussi transféré tout au long du tournage les *rushes* sur DVD pour les visionnements dont nous parlions plus haut. Le premier assemblage (*rough cut*) a été fait très rapidement, en 15 jours (alors qu'il en faudra 65 pour arriver au montage final). Ainsi, le film est monté dans l'ordre du scénario, aucune scène n'est enlevée ni déplacée et toutes les lignes de dialogue sont maintenues. C'est cette première version qui a bouleversé Anaïs Barbeau-Lavalette.

« Évidemment, il y a eu une période d'apprivoisement. Je lui ai expliqué qui j'étais. Il fallait que je comprenne qui elle était. On devait trouver des ponts pour que nos sensibilités se rejoignent. On est tellement à fleur de peau, chaque décision est importante. Moi, je tiens aux silences, au temps. Quand un bout de silence ou de temps est coupé, c'est douloureux. Lorsqu'elle faisait un choix par rapport à une scène, je trouvais cela difficile. Je me sentais frustrée, j'aurais préféré que ce soit fait autrement. Et pour trouver la force de lui dire, il fallait d'abord que je me le confirme, ce qui est déjà terrible parce qu'on n'est jamais sûr d'avoir raison. C'est épuisant », expliquera Anaïs Barbeau-Lavalette à la fin de la période de montage. Après le visionnement du premier assemblage, ce sera le temps des Fêtes et des vacances pour la jeune réalisatrice. Elle ne reviendra à son film qu'à la mi-janvier. À son retour, la monteuse aura eu le temps de terminer les scènes de lutte (longues à assembler en raison du foisonnement des prises de vue) et de polir un peu ici et là. Tout est en place pour le début du « vrai » montage.

Même si le scénario d'un film est bien écrit, une fois en images, il devient un tout autre langage. De grands pans de la structure

peuvent donc être revus. Des plans, des scènes entières peuvent être mis de côté. Que représente cette scène? Pour quel personnage? Où se situe-t-elle dans l'histoire? La structure même d'une scène peut être modifiée en fonction de son importance et de son emplacement dans le film. Son rythme peut varier selon l'action ou l'attitude des personnages. Doit-on la commencer avec un plan large ou un plan serré? Pourquoi choisir ce plan-là? Faut-il le mettre avant ou après celui-là? Où doit-il finir? Comment montrer le meilleur des acteurs? Combien de temps consacrer à un personnage? On peut aussi jouer avec les dialogues, créer des moments de silence, rapprocher les répliques pour augmenter l'intensité d'un échange. Pendant qu'un personnage parle, doit-on le voir ou montrer celui qui l'écoute? Il est courant également d'utiliser le son d'une prise et l'image d'une autre sur un même plan. L'intonation et la qualité du jeu ne sont pas toujours identiques. Toutes ces décisions artistiques sont au cœur des échanges entre la monteuse et la réalisatrice.

Le 2 février, deux semaines après le retour de la réalisatrice en salle de montage, un premier visionnement a lieu. En équipe réduite, l'équipe décisionnelle, celle des producteurs Ian Quenneville et Thomas Ramoisy et des productrices exécutives Ginette Petit et Francine Allaire. Après la projection, la réalisatrice et la monteuse écoutent les remarques. Thomas Ramoisy résume : « Il y avait des problèmes au niveau de la compréhension de l'histoire, les moments d'émotions passaient mal. On ne sentait pas non plus le passage du temps alors que l'histoire se déroule sur trois mois. La mère était trop peu présente avant son départ... Il y a eu beaucoup de commentaires. » Cette version n'était pas tellement loin de celle qu'avait vue la réalisatrice à son retour de vacances. Mais elle avait déjà fait enlever des éléments et le résultat ne plaisait pas. D'autres moments, au contraire, étaient trop étirés, trop dilués. « Il y a eu des commentaires assez *tough*. C'était nécessaire pour nous permettre de mieux aligner le film, on passait à côté de tout », dira Anaïs Barbeau-Lavalette. *Ciné-Bulles* n'a pu être autorisé à assister à ce tout premier visionnement car, à cette étape cruciale, il était préférable que les choses se disent entre gens directement concernés.

Retour en salle de montage. Sauf pour la réalisatrice, malade, qui n'y revient qu'une semaine plus tard. Ce qui n'est pas plus mal puisque cette absence forcée va lui donner du recul et la faire cheminer. Maintenant qu'elle les a essayées, elle sera prête à laisser aller certaines choses. Elle se dit également disposée à regarder le film avec de la musique. La réalisatrice admet qu'elle doute, qu'elle cherche constamment. Son processus peut parfois être long. Pendant son absence, la monteuse, à la lumière des commentaires reçus, revoit la structure de la première partie, modifie le rythme. Le 9 février, second visionnement en présence des mêmes personnes. Les changements sont assez notables pour, cette fois, mettre un sourire sur quelques visages. « C'était nettement mieux! », dira le producteur Ian Quenneville.

Au fil des versions, d'innombrables changements seront faits. Il est très rare qu'un film en cours de montage conserve la structure

du scénario. **Le Ring** n'y fera pas exception. Beaucoup de choses vont changer de place dans le récit, ce qui ne dément pas l'idée que le montage est une troisième écriture (après le scénario et la mise en scène). Quelques scènes ont très vite été retirées : celle du vol de l'auto par Max et Sam (accessoire, puisqu'on verra l'ascendant du premier sur le second ailleurs); celle où Jessy tente de convaincre la caissière de le laisser entrer sans payer pour assister aux combats de lutte (plusieurs autres scènes vont montrer le manque d'argent de Jessy pour assister aux galas). Une scène à caractère sexuel, qui liait drogue et prostitution, a aussi été supprimée rapidement. « Je trouvais que ça faisait *Watatatow*, trop téléroman, trop explicatif. C'est peut-être un problème de réalisation aussi, je n'étais pas bien avec ce type de scènes-là », explique la réalisatrice. En cours de route, il y aura aussi des ajustements concernant la présence des personnages. Dans les premières versions, on ne pouvait pas bien réaliser le départ de la mère de Jessy puisqu'on ne la voyait pas suffisamment avant. Des plans, enlevés par la réalisatrice, ont été réintégrés. Évidemment, comme tout le film tourne autour de Jessy, le personnage occupe le devant de la scène. Mais à trop vouloir mettre l'accent sur le petit garçon, son entourage s'en trouvait diminué, au point où cela manquait de crédibilité. Des plans ont été ajoutés pour qu'il y ait des interactions entre les autres personnages et lui. Jessy est ainsi mieux perçu, plus attachant. Les changements sont parfois motivés par des questions de logique. Scène 23 : Souper en famille. Jessy, mécontent, estime que c'est à son tour de manger à table. En lisant le scénario, on a l'impression que la cuisine est très petite, mais une fois la scène tournée, il est clair, en voyant la grandeur de la pièce, que Jessy pourrait aisément être avec tout le monde. La scène sera conservée (parce qu'elle contient d'autres éléments, essentiels) mais quelques répliques seront coupées.

À l'occasion d'un troisième visionnement avec les producteurs, la décision est prise de prolonger la période de montage. Huit semaines avaient initialement été prévues, ce qui était vraiment trop court. Quatre semaines sont ajoutées, une treizième le sera plus tard. Il y aura donc 65 journées (9 h à 18 h) de montage, soit trois fois plus que de journées de tournage, ce qui est très correct.

Le 21 février, en soirée, **Le Ring** va être montré à ses premiers spectateurs extérieurs à la production. Les producteurs, les productrices exécutives, le producteur conseil, la scénariste, la réalisatrice, la monteuse, le directeur des communications de l'INIS ont tous invité deux personnes chacun pour former un *focus group* (*Ciné-Bulles* est aussi présent). Certains maîtrisent le langage cinématographique, d'autres pas du tout. Il y en a qui connaissent l'histoire alors que plusieurs sont totalement « vierges ». Le but de l'exercice est de recueillir à froid les réactions que suscite le film dans sa plus récente version (durée de 90 minutes, musique approximative, pas d'étalonnage). Tout de suite après le visionnement, les producteurs distribuent des formulaires à remplir. Les gens s'exécutent. Puis, la discussion est entamée. Commentaires en bref et en vrac. Le récit va trop vite. Une personne n'a pas compris le lien entre Jessy et le chien à la fin, une autre se de-

mande comment le garçon découvre où habite sa mère. À ce sujet, une dame pensait que l'appartement de la mère était celui de Jacques, l'itinérant. Une autre personne ne comprend pas comment Jessie apprend que la lutte est truquée. Certains trouvent qu'il y a trop de scènes de lutte. Les bruits de la ville, c'est bien. Un univers hyperréaliste. Le jeune qui ouvre sa fenêtre tous les soirs, belle idée. Par contre, Tom Waits a dérangé quelqu'un. La réalisatrice précise que ce ne sera pas cette musique, ils n'ont pas les moyens. D'autres ont trouvé qu'il devrait y avoir plus de moments d'émotion et que plusieurs se terminent en queue de poisson. Quand Jessie perd son frère, on ne sent pas le déchirement. Mais, dans l'ensemble, le jeune est fabuleux. Les comédiens sont exceptionnellement bien dirigés. C'est un film lourd, les moments de répit font du bien. La pauvreté est un thème fort, elle est cachée au Québec, invisible dans le cinéma québécois. Le fait de ne jamais voir le visage de la mère, c'est un symbole fort de l'absence. Un autre renchéri : cette mère évanescence, c'est une idée géniale, c'est une mise en scène qui s'assume. Voilà un dernier commentaire qui a dû faire plaisir à la réalisatrice. À ce propos, comment celle-ci a-t-elle réagi au flot de commentaires? « J'étais prête. Tu te barricades, tu te mets une armure... (rires). Mais en même temps, ça rentre. Sur le plan émotif, il faut que tu sois comme une guerrière. Par contre, les commentaires étaient très justes dans l'ensemble, cela nous a aidés par la suite. J'étais assez contente. De façon générale, c'était bien reçu. Il y avait des bogues importants, mais il y avait moyen de les corriger. »

C'est ce à quoi l'équipe va s'attaquer dès le lendemain. D'abord, une conférence téléphonique à laquelle participent les producteurs, les productrices exécutives, la monteuse et la réalisatrice. Le tri doit être fait parmi tous les commentaires, il faut déterminer les choses qui doivent être revues. Étant donné que les gens ont relevé surtout des problèmes liés à la deuxième partie — le film est véritablement divisé en deux, la scène qui se déroule à la Cité des Prairies en est le centre —, la monteuse va ajuster plusieurs éléments. Celle-ci a pris une grande quantité de notes pendant la discussion postvisionnement et, contrairement aux participants qui ne connaissent pas les *rushes*, elle sait ce qu'elle peut faire. La réalisatrice précise : « La seconde partie était un peu plus "brouillon", elle ressemblait moins au montage de la première où l'on respirait plus. Il est certain que les événements déboulent dans la seconde partie, c'est narratif. On n'a pas le choix, on raconte l'histoire, mais il y avait moyen de la monter de façon plus aérée. Des choses qu'on peut enlever, des respirations qu'on peut ajouter, des moments où le petit flâne, où il ne fait rien, des plans où il s'arrête. »

D'autres modifications seront également apportées au montage. Il n'y aura plus de confusion autour du logement de la mère devenue prostituée. La lutte sera moins présente, elle finissait par ennuyer. Le personnage de Max, qui entraîne Sam, le frère de Jessie, dans la délinquance, occupera moins de place, certains le jugeant caricatural. Il devra cependant demeurer une menace. La construction des scènes avec Jacques sera revue également, car les specta-

teurs l'ont jugé le moins crédible des personnages. La trame de la livraison de drogue par Jessie sera aussi diminuée, étant donné que plusieurs l'ont trouvée superficielle. « On nous a dit au *focus group* que ça prenait trop de place, qu'à cette étape-là du récit, les émotions sont très denses et que le fait d'arriver avec quelque chose de plus léger ne fonctionnait pas. Cette trame s'étendait du milieu du film jusqu'à la fin. Il faut qu'elle ait de l'impact. De toute façon, sur le plan narratif, on ne peut pas l'enlever complètement. On l'a alors condensée », explique la réalisatrice. Le rythme du film a aussi été réévalué, surtout en ce qui a trait aux scènes qui se déroulent dans le parc, lieu de rencontre entre Jessie et Jacques, l'itinérant. La réalisatrice voulait faire de ces séquences des moments de répit : « Le petit sait que son ami est toujours dans le parc. Quand il y arrive, son essoufflement cesse. Il devient plus relax, c'est son seul ancrage. La caméra s'arrête également, elle devient plus posée. Le découpage est plus classique. Mais, finalement, ça ne fonctionne pas, l'esthétique du film qui est un peu documentaire s'en trouve modifiée. Je pense que c'est un problème de tournage. C'était peut-être un peu trop intello que de s'enraciner dans le parc. En voyant le résultat, j'ai l'impression que ça ralentit le rythme. Donc, on a coupé un peu cette relation-là. »

Depuis le début du montage, les changements ont été si nombreux que c'est une tout autre œuvre que verront les représentants de la SODEC et de Téléfilm Canada, partenaires financiers du projet, et le distributeur Christian Larouche (Christal Films) le 1^{er} mars. Ce « visionnement des institutions » est l'étape ultime du financement du film. Si celui-ci correspond aux attentes, la dernière tranche de financement sera versée. Il n'y aura pas beaucoup de commentaires ce jour-là. Tout s'est bien passé. Les gens étaient contents de ce qu'ils ont vu, ils ont trouvé remarquable le jeune Maxime Desjardins-Tremblay dans le rôle de Jessie. Cela dit, certains ont soulevé la question de la mère qu'on aimerait voir davantage avant son départ. Mais la réalisatrice ne veut rien entendre. « Il s'agit d'un choix de réalisation. Peut-être que, de façon plus conventionnelle, on devrait voir davantage son visage. Peut-être que c'est une erreur, mais je ne regrette pas d'avoir fait ce choix-là. Rendu au montage, on n'avait pas le stock. Le choix, je l'avais déjà fait au tournage. Peut-être que ça manque, peut-être que ça va continuer à manquer. Moi, je suis contente. » D'autres changements seront encore apportés au film après ce visionnement uniquement dans le but d'en poursuivre la finition normale, mais aucun en rapport avec les commentaires entendus ce jour-là.

Le lendemain, une autre session de montage débute. La réalisatrice et la monteuse vont encore une fois se « repasser » le film scène par scène, apportant ici et là des corrections. Quelques exemples. Jessie rejoint Jacques dans le parc. Voyant qu'il n'a pas son vélo habituel, l'itinérant lui lance : « Qu'est-ce que tu as fait de ton bicick? » Visiblement, ils se connaissent depuis un certain temps. Plus tard dans cette scène, Jessie dit à son ami : « T'es un pauvre toi, hein? ». Déjà dans le scénario, cela ne faisait pas sens : Jessie ne peut pas être étonné de savoir Jacques itinérant.

Cette réplique survivra cependant à plusieurs versions — question d'interprétation sans doute —, mais ne sera pas du montage final. Autre scène. Max, Sam, Kelly et Jessy sont aux abords de l'école. Les dialogues s'entament sur un plan d'ensemble pendant trop longtemps pour qu'on distingue qui parle vraiment. Un plan rapproché arrivera plus rapidement, ce sera nettement mieux. Autre exemple, autre questionnement : quand Jessy surprend sa mère en train de se piquer dans la salle de bain, doit-on voir la seringue dans le pied avant ou après avoir vu le visage de la mère honteuse? Avant, si vous voulez mon avis. Après, selon la réalisatrice. OK, je lui laisse... Et le gros plan sur les Caramilk que Jessy glisse dans ses poches au dépanneur durera désormais deux secondes de moins... Des centaines de questions sont considérées lors du montage d'un long métrage. **Le Ring** n'en fera pas l'économie.

Tous les monteurs doivent s'ajuster au réalisateur à qui appartient le dernier mot. C'est un travail qui demande une grande humilité et une personne qui s'y refuse se condamne à la frustration ou à un changement de carrière. D'un autre côté, même si le réalisateur sait où il va, nul n'est à l'abri du doute. Le monteur peut apporter sa contribution, mais il doit toujours attendre le bon moment pour présenter une idée qui risque de brusquer le décideur. Évidemment, les personnes qui travaillent à la construction du film à cette étape cruciale de sa création tentent d'aller dans la même direction. C'est d'ailleurs l'idée d'Anaïs Barbeau-Lavalette : « Je veux que ce soit un travail d'équipe. » C'est probablement la meilleure façon de voir les choses puisque les réalisateurs ne sont pas tous les jours en salle de montage. Il y en a pour qui c'est d'ailleurs difficile d'être là, toute la journée, à regarder quelqu'un travailler. Généralement, ces gens entament d'autres projets lors de la postproduction de leur film. Leur absence momentanée leur permet également de conserver un œil « frais » sur les modifications à venir. S'ils sont témoins de tous les changements, ils n'auront pas le recul nécessaire pour bien les évaluer. Anaïs Barbeau-Lavalette s'est absentée, elle aussi. Il y a eu des semaines où elle était très présente, d'autres moins. Bien qu'elle ait retardé le début du tournage de **Tap Tap** pour être disponible pour le montage du **Ring**, elle doit néanmoins préparer ce documentaire — dont la direction photo est assurée à nouveau par Philippe Lavalette — sur la communauté haïtienne vivant entre Montréal et New York (produit par Vivavision pour une diffusion à Radio-Canada).

Le montage du **Ring** tire donc à sa fin. Comment pourrait-on le caractériser? Selon Carina Bacchanale, il sied bien à la mise en scène de la réalisatrice : on y a fait le moins d'interventions possibles, un peu comme dans le documentaire; il est très axé sur le personnage de Jessy puisqu'on y voit les choses selon son angle, qu'on le favorise dans une scène, qu'on le suit quand il quitte un endroit, sans rester avec les autres personnages bien qu'on essaie de garder l'équilibre avec son environnement. Sentir l'ambiance aussi, les moments de vie... Comme la réalisatrice n'a pas beaucoup tourné en plan large, il n'y a pas souvent la séquence classique : plan large, moyen, serré. Au final, le film est en grande partie

sa vision, mais d'une façon plus recevable pour l'ensemble des gens. La cinéaste a-t-elle des regrets? « Je pense que j'aurais pu tourner les scènes de lutte différemment. C'est la chose dont je suis la moins contente. Les scènes intimistes et familiales sont branchées directement sur le cœur et je ne vois pas comment j'aurais pu faire mieux, mais les scènes de lutte, je les aurais dirigées et découpées autrement. » Anaïs Barbeau-Lavalette dit avoir eu la liberté de choix au montage. Évidemment, elle a dû défendre des trucs. Et certaines décisions prises en amont l'ont servie : « Il y a des choix que j'ai faits au tournage en sachant qu'on allait me les mettre sur le dos au montage. Dans la scène où Jessy dit devant sa classe qu'il veut être lutteur, je sais qu'il peut être frustrant de ne pas voir la prof. Au tournage, je n'ai pas fait de gros plans d'elle. J'aurais cédé en montage parce que plusieurs personnes voulaient la voir. Cela me trouble que ça dérange du monde, je ne suis pas à l'abri de ça. Je vis avec mon choix artistique jusqu'au bout, je n'avais pas la solution facile qui aurait été de la mettre. Je suis obligée de maintenir mon choix parce que je ne l'ai pas tournée. »

Le montage image du **Ring** s'achève à la fin mars par la version désignée *picture lock* (86 minutes, 14 de moins que la première version; 28 scènes entières de moins que dans le scénario). Plus aucune image ne bougera, le film va entrer dans sa postproduction sonore. Mais pour boucler la boucle, un commentaire de la réalisatrice sur son travail avec la monteuse : « Ça s'est bien passé avec Carina. À un moment donné, je lui ai dit que je me sentais fragile et que je voulais la sentir de mon côté. Il fallait que ce soit ma complice. Je n'avais pas envie de devoir me justifier avec elle, ça m'épuisait. Elle a compris. Il faut toujours se battre pour ses idées et je n'avais pas envie de me battre avec elle. OK pour les défendre devant d'autres personnes, devant les producteurs. Avec elle, je voulais qu'on forme un *team*... Elle a été à la hauteur, elle a buché fort. Je lui dois vraiment beaucoup. Pour sa sensibilité aussi. Il y a des trucs sur lesquels on n'était pas d'accord, mais il y en a d'autres qu'elle a amenés et elle avait raison. »

Place à la musique

Dans **Le Ring**, au départ, il ne devait y avoir de la musique que lors des scènes de lutte (du *trash* ou des trucs comme ça que la production aurait pu trouver aisément). En ce qui concerne la musique qui provient de la fenêtre ouverte d'un voisin et que Jessy écoute le soir en s'endormant — et qui serait reprise au générique de fin —, la toute première idée de la réalisatrice était de prendre une pièce de Tom Waits (qui sera initialement placée sur les versions de travail du film). Mais rapidement, la production va devoir se rendre à l'évidence : il serait plus approprié d'investir les 10 000 \$ demandés dans des semaines de montage supplémentaires. Anaïs Barbeau-Lavalette va donc se tourner vers son amie d'enfance, Catherine Major, auteure-compositrice-interprète. Dans un premier temps, elle reçoit le mandat de faire la musique qui s'échappe de la radio du voisin et la pièce du générique, mais rapidement la réalisatrice lance à sa meilleure amie, un peu comme un défi entre jeunes filles : « Tant qu'à te faire faire ça, ça serait



L'arrangeur Édouard Dumoulin et la compositrice Catherine Major

le *fun* que tu fasses les musiques de lutte aussi. » Une chose qui est à des kilomètres de ce que la musicienne compose habituellement, mais elle veut bien essayer. « J'ai fait beaucoup de recherche. C'est sûr que je n'ai pas pu me dénaturer totalement. J'aime bien développer plus loin que deux ou trois accords et dans le hip-hop, harmoniquement, c'est assez restreint. J'allais m'emmerder un peu si j'allais dans cette veine-là. J'ai alors proposé un compromis entre cette musique et ce que je suis. »

Anaïs Barbeau-Lavalette et Catherine Major se connaissent depuis l'adolescence, elles habitaient la même rue dans Outremont. La première a grandi dans le cinéma. La seconde s'est intéressée à la musique, plus précisément au piano, dès l'âge de quatre ans. Toutes les études seront musicales. En 2002, elle se met à la chanson allant jusqu'à remporter cette année-là le concours du Festival en chanson de Petite-Vallée, catégorie auteur-compositeur-interprète. Récompense qui va l'aider à sortir un premier album en 2004 (son second est prévu pour la fin de l'année). Cependant, la chanson est une extension. Sa force, son langage premier, comme elle le dira, demeure la composition de musique instrumentale. Les deux amies ont décidé qu'elles seraient fidèles sur le plan professionnel tant que ça fonctionnerait. La compositrice a donc fait la musique des trois documentaires de la réalisatrice et cette dernière le clip de la première. « Elle fera les prochains aussi. J'ai adoré son approche, c'était son premier clip évidemment, mais elle a dirigé une équipe de 50 personnes pendant

24 heures. Je suis super contente. » **Le Ring** a donc réuni à nouveau les deux amies dans un registre qu'elles découvraient en même temps, celui du long métrage.

Alors que Catherine Major travaille aux premières musiques demandées, la monteuse Carina Bacchanale place quelques pièces dans une version que la réalisatrice accepte d'écouter... « J'avais vu la version sans musique et c'était long parce qu'il n'y a pas beaucoup de dialogues. Mais en même temps, je comprenais Anaïs de ne pas en vouloir. Le film était déjà très dur, très lourd. Il devenait difficile d'y ajouter de la musique », explique la compositrice. La réalisatrice va finalement accepter d'en ajouter, mais sa grande crainte, telle une épée de Damoclès qu'elle se serait elle-même mise au-dessus de la tête depuis les premières lectures du scénario, est de verser dans le mélo — ce qui est fort compréhensible étant donné la vie pas jojo de Jessie. Toutes ses décisions de réalisation vont donc se tenir le plus loin possible de ce danger. Et cela comprend la demande musicale augmentée qu'elle fait à son amie. « Ce qui m'a pris du temps, c'est de trouver la ligne directrice pour faire une musique qui ne soit ni triste ni mélo ni dramatique ni joyeuse ni trop présente. C'est la chose la plus difficile que j'aie faite dans ma vie en musique. Je devais être aussi délicate que le film, prendre la place qui me revient, appuyer les émotions sans les appuyer. Mais la musique sera forcément présente parce qu'il n'y a rien par-dessus », raconte celle qui se dit plutôt portée vers le mélo et les trucs tristes.

Catherine Major opéra naturellement pour le piano, son instrument de prédilection. Pour compléter, elle ne voulait pas tomber dans les cordes — « Les violons, non merci! » — alors elle a trouvé un compromis : « J'ai ajouté une contrebasse à cinq cordes avec un très bon musicien qui peut aller chercher dans le registre du violoncelle, dans les sons plus aigus, et dans le registre de la basse, les plus graves, et qui peut jouer en même temps à l'archet ou pizzicato, ce qui donne des couleurs hallucinantes. Puis, un trombone comme troisième instrument. J'utilise beaucoup le piano dans l'aigu, dans un registre plus enfantin. La contrebasse amène le registre plus grave, le trombone aussi, mais davantage le côté sale. Je trouvais que ça faisait un beau mélange de sonorités. Le trombone arrive à des moments plus glauques, la contrebasse à des moments un peu moins », explique la compositrice. Les pièces musicales des scènes de lutte — le plus gros du travail — ont été composées à partir d'échantillonnages, de programmations qu'avait Édouard Dumoulin, responsable des arrangements et proche collaborateur de Catherine Major. Ils ont construit des rythmes à partir du hip-hop « mêlé à d'autres affaires. » La compositrice ajoute : « Pour ce genre de musique là, il n'y a pas grand-chose qui est fait par des instruments acoustiques. »

La réalisatrice et la musicienne feront plusieurs écoutes. « Catherine corrigeait quand ça ne me plaisait pas. On a eu une belle complicité. Elle comprend ce que je veux et ne se froisse pas. Au tout début du processus, je ne voulais aucune musique, mais finalement certains passages sont servis par celle-ci. Je ne voulais jamais tomber dans le larmoyant, appuyer l'émotion. Certaines scènes sont dures, mais la musique est plus céleste. Pas grave », expliquera Anaïs Barbeau-Lavalette. Celle-ci voulait donc une musique éthérée, qui souligne les états d'âme, sans être triste. « Il y a un thème en particulier, celui du générique, qui est rempli d'espoir. Il arrive un peu au milieu, mais il se déploie complètement à la fin. Le reste du temps, ce sont des moments un peu plus légers, des choses plus floues, plus aériennes, pour souligner le paysage visuel, le soutenir », précise Catherine Major.

Si la ligne musicale a été difficile à trouver, la coordination du travail avec les autres aurait aussi pu être plus simple. Plutôt que de monter, par exemple, les scènes de lutte sur la musique créée par la compositrice et l'arrangeur, ces derniers ont dû adapter leurs pièces au montage visuel qui a été fait sur des pièces temporaires. Ils ont donc été obligés de se coller sur celles-ci. En plus, la réalisatrice avait dit à son amie : « Je déteste cette musique, ne faites pas quelque chose comme ça. » Il est évident que c'est le contraire qui aurait dû être fait. Sans compter que Catherine Major et son acolyte travaillaient déjà à ce moment-là depuis trois semaines sur des programmations. « Il y a eu un gros manque de coordination à ce chapitre. Pour le reste, c'est sûr qu'il fallait que j'attende le montage final. Je pouvais élaborer des idées, mais je ne pouvais rien enregistrer sans avoir le montage final parce que j'enregistre en fonction de l'image, donc tout change. Et une fois le montage final en main, on devait avoir fini les musiques quatre jours après, ce qui n'avait aucun sens. Il y a eu des *deadlines* qui

ont mal été gérés. Il y avait trop de personnes qui s'en mêlaient, je pense », jugera Catherine Major. Mais sa relation amicale avec la réalisatrice n'a-t-elle pas aidé la compositrice? « Quand il y a un problème, je peux en parler à Anaïs, mais elle n'est pas vraiment dans la logistique de l'affaire. Elle est plus artiste, elle n'est pas tellement le genre à appeler le producteur ou le monteur sonore pour lui dire qu'il y a un problème. Elle va dire : " Appelle-le, occupe-t'en. " » Mais la compositrice tient tout de même à souligner que le travail avec le producteur Ian Quenneville, qui connaît ses bases en musique, fut très agréable.

En tout, Catherine Major, qui en était à son premier long métrage, aura travaillé durant trois mois sur la musique du **Ring**. « C'est un travail très long à faire. En plus des scènes de lutte, je pense qu'il y a une autre vingtaine d'interventions. Vraiment, il y a beaucoup de musique. Et même s'il ne s'agit que d'un 15 secondes, je veux que la note arrive à un endroit précis. C'est un travail de moine. » La compositrice livre sa bande au monteur sonore dans sa totalité, d'abord dans une version préliminaire pour lui donner une idée des endroits où sera la musique et ensuite dans la version finale. La musique occupera un espace total variant entre 15 et 18 minutes sur les 90 que dure le film. « Je ne pense pas qu'il y en ait trop. Elle est très discrète. C'est vraiment une musique moulée au film. Je souhaitais partir dans de beaux thèmes, mais Anaïs ne voulait pas de cette direction. Elle ne voulait pas que le spectateur écoute la musique, qu'il se rende compte de sa présence », raconte la compositrice. Toujours cette peur bleue du mélo. « Il est certain que de savoir qu'elle n'en voulait pas au début m'a mis de la pression. Anaïs me disait souvent : " J'en veux, mais j'en voulais pas, rappelle-toi. J'en veux maintenant, je n'en voulais pas, mais elle sera super importante... " »

Définir la couleur d'un film

Pour l'étalonnage du **Ring**, Philippe Lavalette (qui n'a vu aucune version préliminaire du film) retrouve Éric Gaudry avec qui il a fait la correction de couleurs du film **La Brunante**, tourné juste avant le long métrage de sa fille. Sachant que les deux productions feraient affaire avec Technicolor (l'entreprise est un important partenaire de l'INIS sur la postproduction du **Ring**), le directeur photo en a profité pour faire les tests d'avant tournage des films simultanément. Éric Gaudry était disponible à ce moment-là. Comme ils se sont bien entendus lors des tests et lors de l'étalonnage du film de Fernand Dansereau, Philippe Lavalette a voulu poursuivre le travail avec ce coloriste qui compte sept années d'expérience.

C'est sa connaissance et sa maîtrise de tous les paramètres du système qui déterminent les compétences d'un coloriste. « Après 3 mois, un coloriste va se débrouiller, mais il lui en faudra 18 pour qu'il comprenne vraiment sa machine », selon Éric Gaudry. La technologie est loin d'être banale. Assombrir ou augmenter la luminosité d'un plan, dans tout le cadre ou une partie seulement, lors d'une prise de vue fixe ou d'un mouvement de caméra (par



Le coloriste Éric Gaudry

exemple, si la caméra passe du ciel — qu'on veut plus sombre — aux visages de comédiens lors d'un panoramique vertical, il faudra adapter l'option au mouvement pour éviter que les visages soient plus sombres que souhaités), les possibilités sont grandes. L'étalonnage numérique (qu'on appelle aussi la colorisation) permet également d'isoler des couleurs dans le plan afin de les modifier. Une bicyclette bleue peut donc devenir rouge ou jaune. Deux modifications concrètes apportées aux images du **Ring** lors de notre visite le 4 avril en soirée : le mur jaune de la cuisine de l'appartement de la famille de Jessy, trop IKEA au goût du directeur photo, a été rendu plus glauque; le ciel nuageux au-dessus de la cour d'école gagnera en contraste et en relief sur les recommandations du coloriste.

Devant pareilles possibilités, le premier néophyte venu (l'auteur de ces lignes, par exemple) peut se demander si le travail d'un mauvais directeur photo peut être sauvé lors de l'étalonnage. « Certains pensent qu'on pourrait se passer des directeurs photo, mais ce n'est pas mon avis. Si, en partant, ton image est mal filmée, tu ne peux pas tout le temps la ramener, c'est impossible. C'est un mythe de penser que tu peux tout arranger en postproduction. Tu ne peux pas créer ce que tu n'as pas au départ. On est chanceux au Québec, on a vraiment de bons directeurs photo », affirme Éric Gaudry. En fait, il faut voir l'étalonnage numérique non pas comme la possibilité de corriger des erreurs, mais plutôt comme une technologie qui offre la chance au directeur photo d'optimiser l'image du film. « Le directeur photo va filmer en fonction d'un *look* qu'il va espérer avoir dans sa correction de couleurs finale.

Le Ring a été tourné en HD, donc il fallait que Philippe me donne une image où je pouvais avoir le plus de latitude possible. Quand il regardait son image au tournage, il devait plus ou moins l'apprécier en regard des corrections de couleurs possibles. Les contrastes étaient moins bas, etc. Il ne pouvait pas avoir la perfection sur le tournage où les conditions ne sont pas idéales. Par contre, il savait que lors de l'étalonnage, des corrections étaient possibles. Il devait seulement s'assurer d'être dans les paramètres déterminés », précise le coloriste.

Une dernière information viendra confirmer que cette étape améliore l'image. Nous avons demandé à Éric Gaudry quel était approximativement le pourcentage des plans d'un film qui était retouché. La réponse est tombée sec : 100 %. Ce qui veut dire que les 763 plans du **Ring** que compte le montage final ont été retravaillés! Une information qui vaut pour tous les films. Habituellement, pour un film d'une durée de 90 min à 120 min, la colorisation nécessitera entre 32 et 40 heures de travail. « On pourrait retoucher un film pendant deux mois. C'est le budget qui limite la durée de travail », précise le coloriste. Pour **Le Ring**, 6 séances de travail (de 16 h 30 à 0 h 30; les studios chèrement équipés sont utilisés 24 heures par jour) seront réservées pour cette étape de la postproduction image où les directeurs photo ne sont pas toujours présents. Éric Gaudry s'adapte au choix du client. Il y en a avec qui le coloriste établit le *look* du film lors d'une première séance et qui revient pour valider les corrections une fois effectuées. Philippe Lavalette, lui, ne s'est absenté qu'à deux reprises pour des raisons de conflits d'horaire. La collaboration entre les



La monteuse dialogues Valéry Dufort-Boucher

deux hommes était telle qu'après un certain temps, « Philippe n'avait plus besoin de me dire ce qu'il voulait », dira Éric Gaudry. « J'arrivais sur le plan et instinctivement, je faisais les corrections de couleurs qu'il souhaitait obtenir. » Ce qui est compréhensible puisqu'ils avaient auparavant travaillé une quarantaine d'heures ensemble sur **La Brunante**. Aussi, le directeur photo et lui se sont entendus sur la ligne directrice à maintenir. « Au départ, on a établi qu'on voulait avoir un *look* dur, froid, style Irlande du Nord. On s'est donc aligné là-dessus lors des tests et une fois rendu aux corrections de couleurs, on trouvait que c'était quand même un peu trop exagéré, le côté froid. On l'a légèrement diminué, mais le film a tout de même un *look* dur, qui va avec l'histoire », raconte Éric Gaudry. Une des responsabilités du coloriste est d'ailleurs de s'assurer que cette ligne directrice soit conservée du début à la fin. « J'avais toujours cette ligne en tête. Lorsque Philippe ou Anaïs me demandait si l'on pouvait faire telle chose, je leur disais : " Oui mais, en faisant ça, on s'éloigne de notre ligne..." »

Une quarantaine d'heures pour passer à travers 763 plans, il y a forcément des raccourcis. On ne peut tout de même pas modifier chaque plan en trois minutes... En fait, le coloriste conserve des images de référence afin de comparer les plans tournés aux mêmes endroits. Éric Gaudry va commencer par appliquer la même correction de couleurs qu'il a faite pour la même section, le même type de lieux. Si ça fonctionne, c'est tant mieux. On passe au plan suivant. S'il y a eu des changements d'éclairage — les lumières ont bougé ou l'éclairage naturel a changé, le soleil n'a pas la même brillance —, le coloriste va s'arranger pour qu'il y ait une continuité entre les plans d'une même scène. Par exemple, toutes les scènes de nuit dans la chambre de Jessy sont légèrement sombres et teintées de rouge. À chaque fois, le coloriste a d'abord es-

sayé de réappliquer les mêmes options. Parfois ça a fonctionné, d'autres fois non. À ce moment-là, il devait ajuster les corrections de couleurs. Le temps que le coloriste va passer sur un plan est très variable. « Il y a un plan du **Ring** sur lequel j'ai passé plus d'une heure. Celui où l'on voit un immeuble au loin avec du gazon à l'avant-plan, le jeune livre de la drogue à l'arrière d'un triplex. Il n'y a pas une partie de l'image qui n'a pas été modifiée. J'ai complètement changé le *look*. Le soleil se trouvait à sortir pendant qu'ils filmaient alors qu'on avait toujours en tête ce *look* froid... Il n'y a pas une partie de mon système que je n'ai pas utilisée pour ce plan-là », explique le coloriste. Malheureusement pour lui, un seul plan a été tourné à cet endroit. Il ne pourra donc pas conserver les paramètres comme référence...

On se doute bien que parfois, avec cette technologie visuelle hautement avancée, les modifications sont à peine perceptibles pour qui n'a pas l'œil affûté. Et lorsqu'il y a divergence d'opinions, c'est toujours le client qui décide, nous dira Éric Gaudry. Le soir de notre présence, on a pu voir le coloriste demander au directeur photo et à la réalisatrice, en alternant ultra-rapidement deux images sur son écran, laquelle des deux corrections ils préféreraient (ce qui du reste s'est produit à de nombreuses reprises durant l'étalonnage). Quand nous avons demandé en entrevue quelques semaines plus tard à Éric Gaudry s'il y avait toujours une différence entre deux options, il a éclaté de rire : « Il y a tout le temps une différence. Des fois, c'est très minime. Il arrive que je sois obligé de mettre mon curseur à l'endroit où le niveau change. Mais pour ta question, je m'arrange tout le temps pour que la version choisie soit celle que je préfère (rires). De toute façon, quand je donne le choix, c'est toujours entre mes deux préférences. Après cela, je laisse le client décider... »

L'étape qui suit l'étalonnage est la conception des génériques. C'est Lise Dagenais qui a la tâche sur **Le Ring** de faire d'abord des propositions de fonte. Et si l'ordre des noms qui défilent au générique de fin doit suivre une certaine règle établie dans l'industrie, il en est tout autrement pour les informations qui apparaissent au début de l'œuvre. Il faut déterminer sur quelles images elles seront placées. Cela peut sembler banal, mais le producteur Thomas Ramoisy a dû échanger une cinquantaine de courriels avec Technicolor et l'INIS pour en arriver à une version finale.

Pendant que l'étalonnage s'effectue, la première étape du montage son se met en branle. « Quand le montage image est effectué, on a préalablement numérisé le son. Celui-ci et l'image ayant été captés sur deux médiums différents, on doit en faire la synchronisation, commence Valéry Dufort-Boucher, la monteuse dialogues du **Ring**. Une fois le montage image terminé, je dois refaire tout le casse-tête, mais avec le son source qui a été enregistré lors du tournage et non le son numérisé qu'a utilisé le monteur image. Tout ce procédé est généralement fait par des assistants, avec des logiciels qui ont été créés pour cet usage. » Ensuite, la monteuse dialogues, qui compte huit années d'expérience dans le domaine, passe à travers le matériel et identifie les plans où la prise de son originale peut poser problème. (Tout de suite une précision de taille : le monteur dialogues ne prend pas seulement en charge les dialogues proprement dit, mais tout le son d'origine qui est le résultat du travail du preneur de son et du perchiste sur le plateau). Valéry Dufort-Boucher poursuit : « Je vais souvent tenter de voir tout de suite si je peux arriver à sauver le passage, soit en utilisant une variété de trucs pour réparer le son existant, soit en allant voir du côté des autres prises du même plan pour trouver une alternative de meilleure qualité sonore et tricher le son original en y glissant la correction. » L'original est toujours conservé à des fins de comparaison, au cas où le concepteur sonore, le mixeur ou la réalisatrice voudraient vérifier la qualité du jeu, par exemple.

Vient ensuite l'évaluation des dialogues. Une date est déterminée pour une écoute dans le studio où sera éventuellement mixé **Le Ring**. Pour situer le lecteur dans le temps, cela se passe le 21 avril. L'objectif est de déterminer les lignes de dialogue qui doivent être refaites. Toute l'équipe du montage son est présente : Christian Rivest, concepteur sonore et monteur sonore, Stéphane Bergeron, mixeur, Valéry Dufort-Boucher, monteuse dialogues. S'y trouve aussi naturellement Marie-Lou Morin, la coordinatrice postsynchro doublage. Évidemment, la réalisatrice. Et le producteur, Thomas Ramoisy. « Parce qu'il y avait une implication à terme, explique le concepteur sonore. Bien que **Le Ring** ait un budget intéressant, il demeure tout de même limité. Ce qui veut dire que pour la postsynchro, on devait se limiter à trois ou quatre personnages, maximum. Donc sur le plan technique, le mixeur devait bien évaluer et nettoyer certaines lignes pour voir celles qui pourraient être conservées et celles qu'il faudrait penser à refaire. » À cette étape, on détermine également les répliques à ajouter.

Donner de la rondeur aux bruits

Pendant ce temps-là, l'équipe du bruitage fait sa petite affaire de son côté. Pour un long métrage, c'est entre 8 et 10 jours de travail. Guy Francoeur, bruiteur avec 20 ans de métier et Philippe Frumignac, assistant bruiteur depuis 8 ans, ont fait **Le Ring** en 8 jours et demi. Une journée a été consacrée aux combats de lutte (des *bodyfalls* qui auront donné quelques bleus au bruiteur), trois pour les *foots steps* (pas et course) et quatre pour tous les bruits spécifiques, dont beaucoup de sons de bicyclette puisque Jessy ne s'en sépare presque jamais. Lorsque l'équipe travaille sur un long métrage québécois, ils font l'ensemble des bruits, contrairement aux *blockbusters* américains qui utilisent plusieurs équipes. Par exemple, pour **Le Seigneur des anneaux**, comme le précise Philippe Frumignac, une équipe sera appelée à faire seulement les chevaux, une autre les bruits d'épée, et ainsi de suite. Avec une seule équipe, le bruitage de ce genre de films serait impensable.

Les deux travailleurs autonomes, rattachés à Modulation, travaillent au studio de Verdun. Avant de débiter le bruitage du **Ring**, ils ont reçu quelques directives du concepteur sonore Christian Rivest (la réalisatrice n'est pas du tout allée aux séances). Habituellement, l'équipe travaillerait surtout à refaire les bruits extérieurs (difficiles à contrôler sur un plateau de tournage), mais là elle refait tous les bruits « visibles » à l'écran puisque la production a opté pour une bande internationale. Ce qui signifie que si le film est vendu à l'étranger, les acheteurs n'auront qu'à refaire les dialogues (si le doublage est privilégié au sous-titrage). Les ambiances, les effets, le bruitage et la musique seront déjà prémixés. Cela ne veut pas dire pour autant que tous les bruits originaux, enregistrés par le preneur de son lors du tournage, deviennent inutiles. Ils sont conservés et peuvent être préférés aux nouveaux bruits faits en studio.

L'équipe fonctionne toujours de la même façon. D'abord, elle visionne le film une première fois pour avoir un aperçu du travail à faire. Et tout de suite, Guy Francoeur commence à faire les bruits de pas. Pendant ce temps, Philippe Frumignac revoit le film et sort tous les accessoires qui seront nécessaires au bruitage. Il va chercher ceux qui manquent, les écoute, les prépare afin qu'ils soient prêts lorsque le bruiteur en aura besoin. Ils font parfois les bruits à deux, les spécifiques surtout, et les pas de foule parce que ça va plus vite... Ils ont à leur disposition un stock d'accessoires impressionnant, mais à chaque film, ils finissent toujours par en acheter de nouveaux. « Parfois on va prendre des objets différents de ceux utilisés habituellement pour créer le son, mais la plupart du temps on essaie de le recréer comme à l'origine pour être le plus près possible du vrai son », explique Guy Francoeur. Lorsque Jessy jettera au bout de ses bras des panneaux de signalisation, ce sera le bruit de ceux qu'aura été « emprunté » Philippe Frumignac... Ils ont un petit coin en ciment dans leur studio. Ce sera parfait, le ciment et l'asphalte, c'est le même son. Pour la scène où Jessy glisse des barres de chocolat dans son

manteau (un emballage au bruit particulier) « on pourrait tenter de le reproduire, mais je vais au dépanneur et j'en achète deux », précise l'assistant bruiteur. « Il y a aussi des objets qui ne font pas de son, indique Guy Francoeur. On va alors créer des sons pour attirer l'attention sur ces objets. Par exemple, le bruit d'une porte. » Mais une porte est-elle systématiquement obligée de faire du bruit? « Non. Mais dans **Le Ring**, on en a mis, des grincements. Quand Jessy fait ses livraisons dans les hangars arrière, ce sont de vieilles portes. Chacune d'elle a sa couleur, sa personnalité. Autre exemple : pour la bicyclette, on a fait deux pistes, une pour le roulement des pédales et une autre pour faire vibrer le vélo, lui donner une âme. Je suis sûr que le vélo ne faisait aucun bruit autre que celui de la roue libre... On fait cela pour que ce soit plus rond, plus intéressant. » Le plus gros travail du **Ring** pour l'équipe du bruitage aura été la lutte. « Ce n'est pas quelque chose qu'on fait souvent et Christian ne voulait pas nécessairement avoir le même son qu'une vraie arène, très métallique. On a alors rajouté plus de rondeur et de basse pour avoir du *power*. Lorsqu'ils vont mixer l'original avec ce que nous avons fait, ça va être beaucoup plus rond. On va sentir que les lutteurs prennent de la place dans l'arène », explique Guy Francoeur.

Avant de les laisser continuer leurs bruits, une dernière question. Arrive-t-il qu'un film soit trop bruité? « C'est plus un problème de mixage. Nous ne sommes qu'une étape dans la postproduction. Je peux faire des trucs, le monteur sonore peut en faire. Si le réalisateur ne veut entendre que les dialogues et la musique, ce sera son choix. J'avoue qu'au début, il m'est arrivé de voir en

salle des productions dans lesquelles je m'étais beaucoup investi et d'avoir été très déçu. Mais ce n'est pas une bonne façon de voir les choses. Ma *job*, c'est de donner des éléments suffisamment de qualité pour qu'au mixage, ils les prennent. Le reste, ça ne m'appartient pas. C'est l'affaire du mixeur et du réalisateur. Il est certain que c'est difficile de se détacher de ça, mais je pense que c'est pareil pour tout le monde », conclut Guy Francoeur.

Refaire sa voix

Après l'évaluation des dialogues, il a été décidé qu'une quarantaine de répliques devaient être reprises en postsynchronisation. Comme le budget est limité, seuls trois comédiens seront sollicités : Maxime Desjardins-Tremblay (Jessy), Maxime Dumontier (Sam) et Carl Leblanc (l'animateur des galas de lutte). Chacun fera une séance de quatre heures au studio de Modulation à Verdun afin d'enregistrer les répliques à corriger et les présences (par exemple, le souffle de Jessy sur son vélo). Deux autres séances sont aussi prévues pour les « wallas » (voix anonymes de professionnels), une pour les adultes et une pour les enfants. Ils seront le *background* sonore du film. Les enfants de la cour d'école, le public de la lutte, etc. Ils feront des conversations de foule et des lignes individuelles que dirigera la réalisatrice (dans le ton de Hochelaga-Maisonneuve) et qui seront ensuite mêlées au reste du son (dialogues, ambiance/effets, bruitage, musique). Avant que les sessions débutent, des bandes rythmo des passages à refaire auront été produites pour aider les comédiens à être les plus synchrones possibles. Pour **Le Ring**, Marcel Pothier supervise l'enregistrement de la postsynchro et Benoît Leduc assure la technique.



Le concepteur sonore Christian Rivest

Le 7 mai, le jeune Maxime Desjardins-Tremblay vient faire sa séance. Une première expérience pour lui. Ça lui fait plaisir d'être là, surtout qu'il a dû « malheureusement » rater une journée d'école. Il est content de revoir la réalisatrice qui dirige toutes les séances de postsynchro. Mais ce qui le réjouit le plus, c'est de voir pour la toute première fois des extraits montés du film. Il a très hâte de le voir au complet, mais ça va devoir attendre parce que pour le moment les répliques défilent. Maxime a beaucoup de présences à vélo à faire puisque lors des travellings, il est impossible de capter le son. Il faut parfois exagérer la respiration, tricher la réalité, parce qu'une fois l'ambiance sonore et le bruitage ajoutés, le personnage ne doit pas être effacé. Le jeune comédien fait ses marques. Puis, une première ligne de quelques mots arrive. Il faut la refaire à plusieurs reprises. Le ton n'est pas assez juste. À la console, Benoît Leduc, qui a l'oreille, comprend le problème : la voix du garçon a mué! En quelques mois, les débuts de l'adolescence ont laissé des traces... Il faudra donc faire un peu d'acrobatie technique. Il s'agit ici d'un obstacle naturel, mais qui démontre bien que la postsynchro n'est pas une chose simple à réaliser. Ce n'est pas certain que la réalisatrice, qui a trouvé très difficile la direction d'acteur lors des différentes séances, en aurait fait davantage même avec un plus gros budget à sa portée. Le concepteur sonore du **Ring** Christian Rivest explique la difficulté : « C'est assez rare qu'on réussit à recréer la même chose que lorsque tu es en costume, dans le feu de l'action, avec quelqu'un pour te donner la réplique. Être debout dans la noirceur devant un micro et des gens de l'autre côté de la vitre qui te scrute... »

Écouter un film

Après la réunion du 21 avril où il a été décidé du travail à faire en postsynchro, Valéry Dufort-Boucher avait repris le chemin de son studio chez Technicolor sur le boulevard René-Lévesque. En minimisant la quantité de postsynchro, on doit accorder une attention particulière pour le sauvetage des dialogues problématiques. Dans un premier temps, pour les répliques qui seront refaites, elle va devoir trouver des *patches* d'ambiance à coucher aux endroits où sera glissée la postsynchro. « Pour le reste, j'exerce tout mon savoir pour le figelage, le collage et la réparation. Par exemple, je peux aller voir dans chacune des prises d'origine de la même scène pour en extirper des mots ou de simples syllabes que j'utiliserai pour remplacer ou réparer des parcelles de dialogues problématiques. Je peux aussi baisser en niveau les bruits de vaiselle, de pas ou de voitures entourant les dialogues pour grimper en relief l'importance de ces derniers. Bref, tous les trucs sont bons pour ajouter au tricot qui servira de plate-forme pour les ambiances, les effets sonores, le bruitage et la musique », explique-t-elle.

Il faudra 25 jours, entre le 30 mars et le 28 mai, à Valéry Dufort-Boucher pour faire le montage des dialogues du **Ring** (la norme pour un long métrage de ce calibre). Un travail de moine, sans aucun doute. « Parfois, des dialogues sont incompréhensibles pour toutes sortes de raisons de location au moment du tournage. Le but ultime est de fournir un tapis sonore primaire complet, le plus

propre et limpide possible. Je dois m'assurer de la qualité de la synchro, de la bonne compréhension des dialogues en plus de minimiser les écarts entre les fonds sonores de chaque plan. Il faut donc tout passer au peigne fin, nettoyer, éliminer les craquements ou autre son non désiré et rendre l'ensemble plus uniforme. »

La monteuse dialogues a-t-elle trouvé très bonne la prise de son sur le tournage? « Elle était bonne en effet. Le preneur de son a utilisé de multiples micros pour chacune des scènes. Très souvent, j'ai bénéficié d'une perche ou deux, et lorsque c'était souhaitable, chaque acteur avait son micro-cravate. Ce genre de prise de son me donne beaucoup de latitude pour aller chercher le maximum de texture et le minimum de saleté sonore en privilégiant certaines sources plutôt que d'autres plus bruyantes. Compte tenu des locations de tournage, le son était loin d'être aseptisé. On se trouve dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, très souvent en extérieur, non loin du fleuve et des rails de chemin de fer. Lorsque nous sommes en intérieur, il s'agit de vieux appartements dont les planchers craquent et dont les fenêtres laissent entrer le son de la rue. Il a bien entendu fallu un bon nettoyage, mais étant donné le sujet du film et l'âme qu'on a voulu y créer, on ne désirait surtout pas se retrouver dans un monde sonore stérile. Le son qui a été pris sur le terrain rend justice au sujet, et il ne fallait surtout pas gâcher l'authenticité qui s'en dégageait », raconte la monteuse dialogues du **Ring**.

Chercher le son juste

Au moment où Technicolor a acheté le studio de son Modulation, Christian Rivest travaillait pour la première compagnie, au service du son original. Après la transaction, la nouvelle entreprise a fait de Modulation sa « branche montage son ». Les activités sont réparties en deux studios : à Verdun où le bruitage et la postsynchronisation du **Ring** ont été effectués, et sur la rue du Square Amherst dans le quartier Centre-Sud où le montage sonore et le mixage du film ont eu lieu. Christian Rivest est d'abord monteur sonore (celui qui assemble les dialogues, les sons et la musique), mais sur **Le Ring**, il agira aussi à titre de concepteur sonore (celui qui supervise chacune des étapes), étant donné la nature du projet. Anaïs Barbeau-Lavalette aura deux rencontres avec lui avant que s'entame la postproduction son. Ensemble, ils vont s'arrêter sur chacun des lieux du film et en définir l'atmosphère sonore, ce qui le qualifie. La direction de la réalisatrice est claire : elle veut entendre les bruits des voisins, le son des télévisions, celui de la ville. Des notes destinées à tous les départements sont prises pour chacune des bobines.

Mais avant d'assembler le travail réalisé lors du montage dialogues, du bruitage, de la postsynchro, Christian Rivest va chercher et accumuler les différents effets et ambiances dont le film aura besoin. Naturellement, il pourra utiliser les effets, les impacts originaux (bruits de portes, de voiture, etc.) captés lors du tournage que la monteuse dialogues aura isolés et mis de côté. Éventuellement, il juxtaposera à ces sons, des effets qu'il prendra, entre autres, dans la banque de sons de Modulation qui s'enrichit depuis 25 ans

des sons libres (ambiances) qui proviennent des tournages (documentés et compilés sur ordinateur). Mais toute ressource a ses limites. « Étrangement, nous n'avions pas ce qu'il nous fallait pour l'appartement, raconte Christian Rivest. En fait, il s'agit de sons qu'on évite habituellement. Lors des tournages, on essaie d'enlever tous les bruits ambiants, dérangeants, de voisins. Des assistants de production vont aller demander de baisser la musique, la télévision, d'arrêter de crier. Là, nous recherchions ces bruits. » Aussi, sur **Le Ring**, où la télévision est allumée en permanence, il fallait de multiples sources, en arrière-plan et à l'écran. Certains droits d'émissions seront achetés par la production (*quiz*, hockey). Pour les bruits de téléviseurs qui proviennent des voisins, il faut faire attention de ne pas reconnaître la source. Il y en a qui ont été construits, d'autres où le concepteur sonore s'est assuré que le son soit incertain, un son sourd dont on ne sait s'il vient d'en haut ou d'en bas, etc. Toujours pour l'appartement où loge la famille de Jessy, il faudra des bruits d'escaliers. « On a eu de la difficulté à ramasser les sons parce que dès que les gens te voient avec un micro dans le corridor d'un bloc à appartements, ils s'arrêtent, ils pensent que tu viens les espionner. Il faut presque faire ça en catimini. L'autre possibilité, c'est de les « mettre en scène ». J'habite au rez-de-chaussée d'un triplex, je connais bien les voisins, alors j'ai enregistré des pistes de gens qui montent les escaliers, bing bang bing bang... C'était plus simple. » Pour ce qui est des scènes de lutte, en plus des bruits originaux du tournage et de ceux des bruiteurs, Christian Rivest est allé refaire des enregistrements d'impacts dans le même type de salle, avec ring et lutteurs. Ça évite toutes les contraintes (s'il s'agit d'un plan large, la perche sera plus loin, donc le son moins bon). En ayant le ring pour lui tout seul, le concepteur sonore pouvait mettre ses micros où bon lui semblait. Puis, anecdote plutôt amusante, le bambin du producteur Thomas Ramois se fera entendre dans **Le Ring**. Il fera, ici et là, la voix du petit frère de Jessy. Même si la production fait venir un bébé en studio, il ne va pas gazouiller sur commande. Et du côté de la banque de sons du studio, il y avait surtout des bébés naissants. Le concepteur cherchait quelque chose de réaliste, « pas un bébé qui vient de se faire tabasser, il est juste là... ». Donc, la solution était de munir le producteur d'un petit appareil numérique pour qu'il enregistre son enfant qui a l'âge du personnage. Des 50 minutes de son ainsi récolté, le concepteur en a conservé une dizaine, du matériel varié, des fois le petit dit « maman », des fois « papa », ce qui était parfait puisque dans le film il y a un endroit où le concepteur fait dire « maman » à Nic.

Tranquillement, Christian Rivest commence à rassembler et à évaluer le travail de tous les départements : bruitage, postsynchro, montage dialogues, ambiances/effets, musique. Une fois tout le matériel en main, il l'intègre dans une immense session. Une première bobine est maintenant prête à être écoutée par la réalisatrice qui le rejoint. Elle dit ce qu'elle aime, ce qui manque, ce qu'elle aimerait voir modifié, etc. Les corrections sont ensuite apportées et le travail se poursuit de cette façon jusqu'au mixage, l'étape sonore ultime où d'autres ajustements, d'autres ajouts

pourront être faits. Christian Rivest a fait **Le Ring** entre **Ma tante Aline** et **Les 3 Petits Cochons**. En apprenant qu'il s'agissait d'un film de l'INIS, il ne s'attendait à rien. Il se disait : « Ça va être un petit projet, ça va être le *fun...* ». Non seulement le projet était plus ambitieux qu'il ne le prévoyait — « comme il y a peu de musique, il y a beaucoup de bruits, une grosse ambiance sonore sur le quartier » —, mais il y a pris beaucoup de plaisir. Le montage sonore du film aura duré quatre semaines.

Mettre le bébé dans la pièce

Le mixage sonore du **Ring** débute à la fin mai, il va durer trois semaines incluant « les éléments de livraison » (version DVD, version stéréo aussi pour la télévision, etc.). Ce qui est la norme pour un long métrage de 90 minutes. Les premiers jours seront consacrés au mixage de toutes les voix (dialogues, postsynchro, wallas) et la deuxième semaine servira à équilibrer l'ensemble (voix, ambiance, bruitage, musique). Tout au long de cette dernière étape, Anaïs Barbeau-Lavalette est présente aux côtés du mixeur Stéphane Bergeron. La réalisatrice se sentait libérée au mixage contrairement au montage où elle était tendue, où elle craignait « de perdre le film. » « Au mixage, il est là... », dira-t-elle lors de notre passage chez Modulation. Et ce n'est pas le mixeur qui va s'en plaindre. « Ça m'est arrivé de mixer des films pratiquement seul. C'est moins le *fun* parce que tu vas moins loin sur le plan créatif. Tu demeures plus dans les normes. Quand le réalisateur est là, on peut essayer un paquet de choses », commentera celui qui ne mixe pratiquement que des longs métrages.

Lorsque Stéphane Bergeron commence le mixage, il a tout le matériel dans son système informatique. Cela consiste en une multitude de pistes, environ 80 pour **Le Ring** : 16 de dialogue, 4 de postsynchro, 16 de wallas (donc 36 pour les dialogues), 12 de bruitage, une trentaine d'effets et 8 de musique. Mais faire rouler autant de pistes en même temps, c'est trop volumineux. Le mixeur va donc se faire des prémixages. À la fin, il n'en restera que trois : musique, effets (bruitage, ambiances/effets), dialogues. Et pour la version internationale, les dialogues seront retirés. Mais à la fin, pour la diffusion en salle, toutes ces pistes n'en formeront qu'une.

Vu de l'extérieur, le travail du mixeur peut sembler simple, mais c'est plus compliqué qu'il n'y paraît. Surtout lorsqu'il s'agit d'un son qui ne provient pas du plateau de tournage. « Christian me donne les sources brutes, je dois ensuite les intégrer dans l'univers sonore du film, explique Stéphane Bergeron. Si Christian me donne un bébé, il n'y a pas d'effets dessus, il n'est pas dans la pièce. Je dois ajouter les effets et le mettre dans la pièce, il faut faire croire aux gens que le bébé s'y trouve. » Le danger, c'est que ce soit plaqué? « C'est ce qu'il faut éviter. C'est la même chose pour la postsynchro. Elle a été faite en studio, ça n'a rien à voir avec le son direct. Je dois donc traiter le son pour que ça ait l'air de venir du plateau de tournage. C'est ça mon travail! » Voilà pour l'aspect technique du mixage. Quant au volet créatif, il se situe sur le plan des ambiances, par exemple. « Le début d'une scène peut être très bruyant et en plan large. Si la caméra



Le mixeur Stéphane Bergeron

se rapproche d'un personnage, je peux faire la même chose avec le son. On a ainsi l'impression d'être de plus en plus près. C'est pour ça qu'Anaïs est toujours ici, parce qu'on décide ensemble du niveau et du choix des pistes parmi toutes celles que nous a données Christian », explique Stéphane Bergeron. Le mixage d'un extrait nécessite environ une dizaine d'écoutes. Mais revenons un instant au bébé. Lors du tournage d'une scène où toute la famille se gave de PFK, le petit comédien qui interprète Nic (Hubert Lysiak) refuse le poulet que sa sœur Kelly veut lui faire manger : « Non, j'en veux pas ! ». Au mixage, la réalisatrice demandera à Stéphane Bergeron d'effacer ce commentaire, parce qu'évidemment le personnage doit avoir faim... Un exemple comme ça en passant. Et le mixage du **Ring**, c'était comment ? « Un défi très intéressant. Il y a beaucoup de sons, d'ambiances, d'effets, toujours très présents. C'est plus le *fun* faire des films comme ça que de faire des films minimalistes où il n'y a rien », conclura Stéphane Bergeron.

Le dernier droit

Pendant que se termine le mixage, Technicolor procède au premier transfert du numérique vers la pellicule. Le 11 juin, les producteurs, la réalisatrice, mais surtout le directeur photo assistent à la projection de la première bobine (env. 20 min) en 35 mm du film (le format de diffusion des salles de cinéma). Vingt minutes sans son, seule l'image compte à cette étape-ci. Sylvain Marleau, étalonneur 35 mm chez Technicolor anime la discussion qui va

durer environ un quart d'heure. Les gens s'entendent rapidement sur le fait qu'il serait préférable d'ajouter un point de jaune (pour diminuer un peu le magenta) et d'enlever un point de densité (sur une gradation de 50 points). Le coloriste Éric Gaudry, probablement celui qui a la meilleure mémoire visuelle du film, confirme le surplus de magenta et une obscurité plus importante que sur la copie numérique. Après, c'est chimique. Cela dépend des aléas du moment lors du développement de la pellicule dans les bains (niveau d'électricité, baisse de tension, température, etc.). Les gens de chez Technicolor vont poursuivre le travail sur la copie, dans deux ou trois jours, l'équipe pourra voir tout le film — toujours sans son — pour valider la finition de l'image.

20 juin 2007. Premier visionnement en 35 mm avec le son final. Sont présents dans la petite salle de Technicolor la scénariste Renée Beaulieu, les producteurs Ian Quenneville et Thomas Ramoisy, la réalisatrice Anaïs Barbeau-Lavalette, le directeur photo Philippe Lavalette, la directrice du programme Cinéma de l'INIS, Ginette Petit, la monteuse Carina Baccanale, le coloriste Éric Gaudry. Le film débute. 1 000 jours de développement, 120 de préparation, 22 de tournage, 90 pour la musique, 65 de montage, 6 d'étalonnage, 8 de bruitage, 4 de postsynchro, 25 de montage dialogues, 20 de montage sonore, 15 de mixage (et tous les autres jours non identifiés ici) et 90 minutes plus tard, les lumières sont rallumées. Anaïs Barbeau-Lavalette se blottit contre son père. La copie est approuvée, le film, terminé. **Le Ring** va désormais appartenir aux cinéphiles. ■