

Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (Paris 10)  
École doctorale Lettre, langue, spectacle (ED 138)  
UFR de philosophie, information-communication,  
langage, littérature, arts du spectacle (PHILLIA)

Université de Montréal  
Département d'Histoire de l'art  
& d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et sciences

Doctorat en Esthétique

Doctorat en Études cinématographiques

Frédéric Dallaire

## **Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage**

Thèse de doctorat en cotutelle

codirigée par M. Serge CARDINAL et M. Peter SZENDY,

présentée en vue de l'obtention des grades de  
Philosophiæ Doctor (Ph. D.) en Études cinématographiques  
et de Docteur en Esthétique  
et soutenue publiquement le 18 avril 2014.

Membres du jury :

Mme Silvestra MARINIELLO, Professeure titulaire à l'Université de Montréal (présidente du jury)

M. Serge CARDINAL, Professeur agrégé à l'Université de Montréal (codirecteur)

M. Peter SZENDY, Maître de conférences à l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense (codirecteur)

M. Philippe LANGLOIS, Enseignant à l'École supérieure des beaux-arts Tours Anger Le Mans

M. Jocelyn ROBERT, Professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval

M. Will STRAW, Professeur à l'Université McGill (rapporteur)

©Frédéric Dallaire, 2014



## Résumé

Notre thèse décrit et analyse les conditions esthétiques, matérielles et idéelles qui rendent possibles les agencements sonores du cinéma contemporain. Au cours des 30 dernières années, le raffinement des outils de manipulation du son, l'importance grandissante du concepteur sonore et le nouvel espace de cohabitation des sons (favorisé par le Dolby et la diffusion multicanal) sont des facteurs qui ont transformé la création et l'écoute du son au cinéma. Ces transformations révèlent un nouveau paradigme : le *mixage* s'est graduellement imposé comme le geste perceptif et créateur qui rend compte de la sensibilité contemporaine. Notre thèse explore les effets de la pensée du mixage (qui procède par résonance, simultanéité, dosage et modulation) sur notre écoute et notre compréhension de l'expérience cinématographique. À l'aide de paroles de concepteurs sonores (Murch, Beaugrand, Thom, Allard...), de textes théoriques sur le son filmique (Cardinal, Chion, Campan), de documentaires sur des musiciens improvisateurs (Lussier, Glennie, Frith), de films de fiction à la dimension sonore affirmée (Denis, Van Sant), de textes philosophiques sur la perception (Leibniz, James, Straus, Szendy...), d'analyses du dispositif sonore cinématographique, notre thèse rend audibles des tensions, des récurrences, de nouveaux agencements, des problèmes actuels et inactuels qui forgent et orientent l'écoute du théoricien, du créateur et de l'auditeur. En interrogeant la dimension sonore de la *perception*, de l'*action*, de l'*espace* et de la *pensée*, cette thèse a pour objectif de modifier la façon dont on écoute, crée et pense le son au cinéma.

Mots-clés : Mixage, Son, Écoute, Philosophie, Perception, Espace sonore, Continuum sonore, Pragmatisme

## Abstract

This thesis describes and analyzes the esthetic, material and conceptual conditions that make the acoustic structures of contemporary cinema possible. The refinement of tools used for manipulating sound, the growing importance of the sound designer and the emergence of a new space for sounds to coexist in (brought on by Dolby and multichannel sound systems) are factors that, over the past 30 years, have transformed the way we work with and listen to sound in film. These transformations reveal a new paradigm: mixing gradually imposed itself as the creative and perceptual act capable of accounting for our contemporary sensibility. This thesis explores the effects of the “thought process of mixing” (which functions by resonance, simultaneity, dosage and modulation) on the way we hear and understand the cinematographic experience. Working from the accounts of sound designers (Murch, Beaugrand, Thom Allard...), theoretical texts on film sound (Cardinal, Chion, Campam), documentaries on improvisational musicians (Lussier, Glennie, Frith), fiction films with a acute acoustic sensibility (Denis, Van Sant), philosophical texts on perception (Leibniz, James, Straus, Szendy...) and analyses of the cinematographic sound apparatus, this thesis renders audible the tensions, the recurrences, the structural connections and the problems, old and new, that forge and direct the theoretician, the artist and the auditor’s way of listening. By questioning the auditory dimension of perception, action, space and thought, this thesis aims to change the way we hear, create and think cinema.

Keywords: Mixing, Sound, Listening, Philosophy, Perception, Acoustic space, Sound continuum, Pragmatism

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon co-directeur de thèse Serge Cardinal. Serge, tu as créé autour de toi un environnement de recherche et de création *exceptionnel* : tout doctorant aimerait pouvoir parler quotidiennement de ses recherches, présenter ses travaux dans différents cadres (formels ou spontanés), recevoir des commentaires pertinents et exigeants portant sur ses écrits et sur ses œuvres, réfléchir et écrire avec un professeur aux facultés si affinées (bien que disjointes!). Pour la suite, je sens que notre relation va moduler quelque peu ; je pourrai alors affirmer, à l'instar d'un philosophe que tu connais bien : « il a été mon maître ».

Je remercie également mon co-directeur Peter Szendy pour ses écrits, son écoute et ses commentaires. Mes séjours en France m'ont permis de préciser ma posture philosophique, d'expérimenter un milieu de recherche et une méthode de travail très différents et salutaires. Mon idée de mixage a émergé lors de votre séminaire sur la ponctuation.

Je remercie les membres du jury, Philippe Langlois, Jocelyn Robert, Will Straw et Silvestra Mariniello ainsi que le pré-rapporteur Antonio Somaini de bien vouloir évaluer mon travail et de suivre mes parcours d'écoute en tendant leurs oreilles expertes.

Répetons-le : il est difficile d'imaginer un environnement de réflexion sur le son et l'écoute plus vivant et stimulant que celui dans lequel ma thèse a été écrite, rythmé de points et de contrepoints entre Montréal et Paris. Je remercie les membres et amis du groupe de recherche sur la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze : Sébastien (Lévesque), Karine (Bouchy), Caroline (San Martin), mon chapitre sur les petites perceptions chez Claire Denis doit beaucoup à nos échanges. Karine a également accompagné à distance (mais de près) mes 2 dernières années de rédaction, ce qui fût motivant et enrichissant.

Je remercie également les membres du laboratoire de recherche-crédation *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*. Ils sont nombreux : je pense ici au concepteur sonore Simon Gervais – avec qui j'ai eu le plaisir de réaliser des essais sonores –, à Ariel Harrod, Solenn Hellégouarch et Marie-Marcelle Dubuc – avec qui j'ai discuté de création sonore et écouté pendant des mois Maurice Blackburn, à Anne-Marie Leclerc et Pierre-Olivier Forest (pour leurs improvisations audio-visuelles), et aux autres collègues m'ayant introduit à la dimension sonore de l'anthropologie, des jeux vidéos, de la chanson populaire et psychédélique... Ensemble, nous parlons du son, nous pensons le son, nous créons avec le son; voilà une chance, mais aussi un devoir d'être à l'écoute de ses échanges afin d'honorer ce milieu de recherche (et de vie) si nourrissant.

J'ai une pensée particulière pour les étudiants du cours « Pratique et esthétique du son », dont j'ai la charge depuis plusieurs années ; c'est avec eux que j'ai mis à l'épreuve des idées, que j'ai amélioré mes concepts et mon discours, que j'ai appris à transmettre ma passion et surtout, que j'ai écouté des montages sonores et des réflexions surprenantes. Mon idée du pragmatisme théorique s'est constituée durant ces échanges.

J'ai également un groupe d'amis musiciens et cinéastes à l'extérieur de l'université. Je les remercie infiniment pour tous les moments de création et les expériences humaines. Merci à Sébastien Lévesque et Félix Dufour-Laperrière pour les films que j'ai réalisés avec vous. Merci à Louis Trottier et Anne-

Michèle Fortin pour l'amitié, le son et les images. Merci à Thomas Tremblay, Charles Côté, Francis Proulx et Charles-Philippe Laperrière pour la musique créée ensemble dans les projets *l'Intangir*, puis *Garçons*. Ces relations précieuses ont influencés plusieurs idées développées dans ma thèse.

Je remercie tendrement Marie-Julie, mon amour depuis si longtemps, dont l'énergie et les projets sont une source d'inspiration. Elle fût patiente, passionnée et aimante. Nos trois petites filles (Laurie, Zoé-Zélia et Éloïze) méritent une mention spéciale pour la fraîcheur de leurs observations, pour tous les moments où je teste avec elles – à leur insu –, des idées, des concepts, des postures.

Finalement, je dois un merci bien concret aux organismes subventionnaires (FQRSC, CRSH) ainsi qu'aux membres des comités de sélection qui ont appuyé généreusement mes recherches.

Ces remerciements me font prendre conscience qu'il y a une certaine résonance (voire une interférence) entre les différentes facettes de ma vie. Cette situation me réjouit au plus haut point. Merci... J'ai été aidé, modulé, multiplié...

## Table des matières

Introduction. Le mixage : l'écoute, l'action, l'espace, la pensée.....	1
« <i>To think sonically</i> » (1) (avec Jonathan Sterne et Gilles Deleuze).....	6
« <i>Penser de manière sonore</i> » (2) (avec Rick Altman et Michel Foucault) .....	9
À l'écoute du mixage : hiérarchisation, transition, signature.....	15
Écoute, pensée, contexte ( <i>mix</i> ).....	19
Phénomène, connaissance, archéologie ( <i>remix</i> ) .....	23
Le chercheur-créateur, le performatif et le pragmatisme .....	27
La prise de son (avec Deshays et Cardinal).....	29
Le montage (avec Allard et Schaeffer).....	32
Le mixage (avec Murch).....	39
Chapitre 1. La perception des sons : émergence, résonance, modulation.....	46
<i>Les petites perceptions : un principe de composition cinématographique</i> .....	52
<i>Les perceptions conscientes : intensité, seuil d'audibilité, dérive</i> .....	58
<i>La perception élargie : relativité, plasticité, raffinement</i> .....	63
<i>Cinéma et petites perceptions : un nouvel ordre de grandeur</i> .....	66
<i>Les idées audio-visuelles : consistance et fluctuation</i> .....	69
<i>Les corps audio-visuels : rencontre, événement, altérité</i> .....	72
<i>Beau Travail : l'esprit de corps de la Légion</i> .....	76
« <i>S'aventurer au devant d'une forme</i> » : le processus de création .....	80
<i>L'écoute filmique : auscultation, processus, différence</i> .....	84
<i>Evelyn Glennie : notre personnage esthétique</i> .....	87
<i>Les organes de l'écoute : l'oreille, l'œil, le corps</i> .....	89
<i>Pédagogie de l'écoute : réception, production, transmission</i> .....	94
<i>La dimension visuelle de l'écoute et le rôle de l'imagination</i> .....	97
<i>Plasticité de l'écoute: corps, esprit, résonance</i> .....	100
<i>Touch the Sound : l'écoute à l'oeuvre</i> .....	103
<i>Le son (musical) et la musicalité (filmique) : performance et profondeur</i> .....	108
<i>L'espace du son : champ d'action musical et cinématographique</i> .....	112
<i>The Sugar Factory : perception et improvisation</i> .....	115
<i>Le silence audible : espace, rythme, vitalité</i> .....	117

Chapitre 2. L'organisation des sons : action, écoute, empirisme.....	121
<i>Step Across the Border : l'improvisation musicale et l'écoute du moment</i> .....	125
<i>L'improvisation au cinéma : résistance, fonction révélatrice, dispositif</i> .....	133
<i>L'implication des musiciens : praxis et immanence</i> .....	139
<i>L'implication des cinéastes : dépersonnalisation, hétéronomie, altérité</i> .....	144
<i>Le rôle actif du passé : le blues et le bruit</i> .....	149
<i>La mémoire impliquée : montage, espace, résonance</i> .....	152
<i>Composition et improvisation : les différentes formes de la musique</i> .....	155
<i>L'implication du spectateur : l'expérimentation audiovisuelle</i> .....	158
<i>Le Trésor Archange : un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue</i> .....	161
<i>L'écoute du musicien : outils et méthode</i> .....	163
<i>L'écoute du cinéaste : la pêche au son</i> .....	166
<i>La fabrique du sonore : artisan, empirisme, mixage</i> .....	169
<i>Mémoire culturelle : l'enchevêtrement du discursif dans la matière</i> .....	173
<i>Le mixage : chevauchement, superposition, retrait</i> .....	183
<i>Le partage de l'écoute : l'appel de la communauté</i> .....	188
Chapitre 3. L'espace et les sons : mouvements, corps, contexte.....	192
<i>Last Days : trajectoires et seuils</i> .....	197
<i>Déambulations sonores : proportion, matière, trajectoire</i> .....	199
<i>Réverbération : diffusion, altération, corps, temporalité</i> .....	201
<i>Expressivité de la réverbération : microphone, position, déplacement</i> .....	205
<i>Last Days : modulation de l'espace du tournage</i> .....	209
<i>La temporalité de l'espace audiovisuel</i> .....	213
<i>L'espace sonore : émergence, persistance, disparition</i> .....	214
<i>Le lieu plastique et la topologie : mathématique, psychologie, philosophie</i> .....	218
<i>Les paramètres de la dimension topologique : intensité, position, densité, volume, morphologie</i> .....	221
<i>L'implication du corps : déambulation sonore et médiation</i> .....	228
<i>Le proche et le lointain (l'espace selon Straus)</i> .....	232
<i>La projection du monde et la production de l'espace (Cavell et Lefebvre)</i> .....	234
<i>L'espace analytique : spiritualité, intériorité, extériorité</i> .....	237
<i>Survivance audiovisuelle: répétition, métamorphose, disjonction</i> .....	240
<i>Le paysage sonore : un espace d'écoute, de création et de réflexion</i> .....	242
<i>« Soundscape composition » : théorie et pratique du contexte</i> .....	249

Chapitre 4. La pensée sonore : continuum, matière, interférence .....	254
<i>Le pragmatisme théorique : relier les discours et les sons</i> .....	257
<i>Edgard Varèse : dispositif, matériau, organisation</i> .....	263
<i>Émergence et résonance du continuum musical au cinéma</i> .....	271
<i>Pierre Schaeffer : dispositif, réalisme, langage des choses</i> .....	273
<i>Michel Fano : continuum, ordre musical, formants</i> .....	278
<i>Pratique et esthétique de la sensibilité musicale au cinéma</i> .....	287
<i>Continuum sonore et cinéma contemporain : mixage, interférence, audibilité</i> .....	290
<i>Les effets du continuum sur la création, l'écoute et l'analyse du cinéma contemporain</i> .....	293
<i>La pensée du continuum : pragmatisme théorique et plan d'immanence</i> .....	299
<i>Bibliographie</i> .....	303

## Liste des extraits audio-visuels et musicaux (DVD)

1-Trouble Every Day_peau .....	p.47-48 de la thèse
2-L'Intrus_dérive.....	60-62 et 230
3-L'Intrus_enfant.....	66-69
4-Beau Travail_herbe.....	76-80
5-Touch the sound_gare.....	98-99
6-Touch the sound_ville+aéroport.....	105-108
7-Touch the sound_marimba.....	109-110
8-Touch the sound_toit.....	110-111
9-Touch the sound_Guggenheim.....	113-114
10-Touch the sound_sugar factory.....	115-117
11-Touch the sound_gong.....	116
12-Touch the sound_silence.....	117-119
13-Step Across the Border_Zorn.....	130, 135, 143
14-Step Across the Border_Frank.....	137-139
15-Step Across the Border_restaurant.....	146-149
16-Step Across the Border_blues.....	149-152
17-Step Across the Border_violon.....	152-155
18-Step Across the Border_Nirvana for mice.....	157-158
19-Trésor Archange_ouverture.....	161-163, 175-176
20-Trésor de la langue_Amygdalite.....	164-166
20a-Trésor de la langue_L'Appel d'la pelle.....	177-182
21-Trésor Archange_archives.....	183
22-Trésor Archange_Trudel.....	184-185
23-Trésor Archange_Asselin.....	185-187
24-Last Days_écriture.....	197-199
25-Last Days_marche sonore.....	199-201
26-Last Days_son direct.....	204
27-Elephant_école.....	216, 222
28-Last Days_feu+train.....	223
29-Paranoïd Park_douche.....	224
30-Gerry_désert.....	224-225
31-Paranoïd Park_skate.....	225-226
32-Last Days_manoir.....	240-242

**Bonus :** *Les créations du sonore* (Frédéric Dallaire et Simon Gervais). 3 essais sonores réalisés dans le cadre du laboratoire de recherche-crédation dirigé par Serge Cardinal. Ces essais ne sont pas soumis à votre évaluation, mais ils vous permettront d'entendre les concepteurs sonores cités dans la thèse ainsi que les formes sonores qu'ils nous ont inspirées.

## Introduction

Le mixage : l'écoute, l'action, l'espace, la pensée

*Et moi, je vois bien le temps que j'ai mis à me dire :  
mais il faut mixer maintenant,  
c'est pas monter qu'il faut, c'est mixer...  
(Jean-Luc Godard, 1982 : 66)*

Depuis la fin des années 70, une série de changements bouleverse les techniques d'enregistrement, le traitement esthétique, la perception et la connaissance du son au cinéma.

L'utilisation généralisée de la technologie Dolby (réducteur de bruit), du système de diffusion multicanal (5.1) et du son numérique crée un *espace relationnel* où peuvent cohabiter de nombreuses pistes sonores, des fréquences graves et aiguës riches et contrôlées, des zones musicales, vocales et bruitées aux frontières malléables et perméables, ainsi que de grands écarts dynamiques et spatiaux (Kerins, 2011 : 53-83). Cette plasticité grandissante du matériau provoque une conscience accrue de l'expressivité de la dimension sonore du cinéma autant chez le spectateur que les cinéastes. En effet, ces technologies amplifient la dimension sensorielle de l'expérience cinématographique : les strates sonores exposent les corps à différentes vitesses (Chion, 2003 : 109) et superposent des rythmes concurrents (*ibid.*, 2003 : 126) ; le rendu des fréquences donne un poids et une texture aux figures audio-visuelles (Kerins, 2011 : 79-80 et Chion, 2003 : 131) ; les variations dynamiques permettent de vider l'espace jusqu'au silence et de le remplir jusqu'à la saturation (Kerins, 2011 : 60-65) ; la clarté du son numérique et la précision des manipulations possibles produisent un « sentiment aigu de la matérialité des choses et des êtres » (Chion, 1990 : 132). Cette sensorialité a un impact sur plusieurs aspects de l'expérience cinématographique (montage des images, rythme des séquences, production

de sens, façon de raconter des histoires, relation entre le spectateur et le complexe audiovisuel...).

Une nouvelle pratique émerge afin d'explorer le potentiel expressif de ces changements technologiques. Le concepteur sonore (*sound designer*) supervise les interactions entre les éléments (voix, musique, bruit) et les étapes de création de la bande sonore (prise de son, montage, bruitage, enregistrement de la musique, mixage). Son travail consiste à créer un *espace de rencontre* à l'intérieur duquel les tâches fragmentées des différents artisans du son entrent en résonance. Alter ego du directeur de la photographie, le concepteur sonore tente, par ses interventions, ses questions et ses gestes, de travailler la dimension sonore propre à chaque étape du processus de création d'un film (scénario, tournage, montage, cf. Thom, 1999). Chaque concepteur bâtit ses outils et ses méthodes afin de rendre actif le son dans la production de sens et de sensation : par exemple, Martin Allard note dans le scénario toutes les informations lui permettant de reconstruire le paysage sonore laissé en friche (Allard, 2008 : 5-6) ; Leslie Shatz propose l'utilisation de microphone stéréo et de micro sans fil lors du tournage des films de Gus van Sant en ayant en tête la conception sonore à venir (Shatz, 2003) ; Walter Murch retourne faire de la prise de son libre lors du montage afin de densifier l'espace fragmentaire construit par la scène et les images (Ondaatje, 2002 : 242-245) ; Claude Beaugrand lit des ouvrages portant sur le sujet du film afin de se bâtir un imaginaire sonore qui influencera ses gestes d'enregistrement et de montage (Beaugrand, 2009 : 3). Toutes ces pratiques ont une répercussion dans l'espace cinématographique contemporain ; les concepteurs réussissent graduellement à faire entendre la puissance expressive du son, ils modulent les bruits, les paysages, les ambiances dans un univers esthétique longtemps dominé par la voix et la musique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « Il a donc fallu qu'arrive le Dolby pour donner aux films une large bande passante et une pluralité de pistes permettant de faire entendre, simultanément avec les dialogues, des bruits bien définis, donc susceptibles d'avoir une identité vivante, une chair, et de n'être plus seulement des stéréotypes. » (Chion, 1990 : 125). Nous n'affirmons pas ici que toute la période monophonique était un désert créatif. Il existe des « idées de son » et des « effets sensoriels » puissants dans toute l'histoire du cinéma, allant de la circulation dans l'espace filmique (off, hors-champ, in) du sifflement associé au tueur d'enfant (*M le maudit* (1931), Fritz Lang) au vide sidéral produit par la respiration du cosmonaute et le bruit blanc de la bonbonne d'oxygène

L'expérience spectatorielle est quant à elle modifiée par la reconfiguration des systèmes de diffusion des salles et par l'arrivée des dispositifs de projection personnels. Par exemple, la vidéocassette, puis le DVD (et les autres supports numériques) fragmentent l'écoute des œuvres et permettent une écoute répétée de moments choisis. Munis de ces instruments de diffusion, les spectateurs exercent un contrôle sur le déroulement de la projection (par le choix des films, des séquences, ou des moments visionnés, par la possibilité d'interrompre, d'accélérer, de répéter des séries d'images et de sons) et sur les conditions de diffusion (par le choix des équipements (nombre, puissance), par l'entremise des égalisateurs de fréquences, par la disposition des haut-parleurs et des fauteuils dans la salle, etc.). La matérialité du son place le corps du spectateur au centre d'une expérience cinématographique autant physique que mentale<sup>2</sup>. La salle (ou le salon) est un *espace de co-existence* dans lequel se construisent et s'influencent l'auditeur et le phénomène sonore. L'écoute est la résultante de ce processus tributaire des caractéristiques esthétiques (cinéma sensoriel) et des conditions de diffusion (fragmentée, répétée et contrôlée). Ces conditions d'écoutes amplifient les interactions entre les vibrations corporelles et les constructions mentales qui entretiennent des rapports différentiels et souvent concurrents.

Tous ces facteurs ont contribué à l'émergence d'un nouveau champ théorique. Depuis près de trente ans, le son est devenu un objet d'analyse, un sujet de recherche, une discipline universitaire. Du côté anglo-saxon, les travaux pionniers des *sound studies* (Altman, 1980 ; 1992 ; 1999, Belton et Weis, 1985) s'intéressent principalement aux aspects

---

(2001 *Odyssée de la l'espace* (1968), Stanley Kubrick) en passant par les effets d'enveloppements produits par les vents et les chants balinais lors de la scène du labyrinthe et du minotaure (*Satyricon* (1969), Frederico Fellini). Nous notons seulement que les changements technologiques rendent possibles certaines configurations, ils déplacent les limitations et les résistances du dispositif et des phénomènes sonores, ils modifient les gestes, les protocoles et les pratiques d'écoutes, bref, ils sont des éléments importants dans l'émergence d'une sensibilité, d'une esthétique et d'une pensée contemporaine du son.

<sup>2</sup> « Contemporary sound systems are powerful enough to move a significant amount of air. As a consequence, the spectator can be 'hit' with sound, and thus experience the film with a far greater degree of physical involvement than ever before. This creates a situation where audiences have to deal with enough constant sound pressure to lead to physical exhaustion, if exercised over time. » (Sergi, 2001 : 125)

matériel, technologique et représentationnel des phénomènes sonores. Du côté français, les recherches influentes de Claude Bailblé (1978-79) et de Michel Chion (1990) forment des outils d'analyse permettant de comprendre les interactions entre la perception auditive et visuelle. Dans ce foisonnement qui place la dimension sonore au cœur de la réflexion sur le cinéma, nous pouvons tracer trois axes de recherche principaux. L'axe *cognitivist* s'attarde aux processus mentaux de traitement de l'information sonore (Branigan, 1989; Jullier, 1995). L'axe *phénoménologique* se concentre sur les œuvres et sur l'expressivité des figures sonores (Chion, 2003 ; Campan, 1999 ; Cardinal, 1995a, 1995c). L'axe *archéologique* montre comment l'évolution des techniques, des pratiques, des discours et des théories sur le cinéma est tributaire d'un vaste réseau de relations historiquement datées (Altman, 1984, 1995; Lastra, 2000). Selon l'axe qu'il choisit, le chercheur adopte un point d'écoute différent : le cognitiviste s'attarde au son dans la tête du spectateur, le phénoménologue est attentif au son dans l'œuvre, et l'archéologue inscrit le son dans l'histoire. Toutes ces théories témoignent d'une volonté de nommer et de décrire différents aspects de l'expérience du son filmique, d'interroger le fonctionnement de notre écoute et de notre connaissance de l'univers sonore.

Ces bouleversements technologiques, pratiques, perceptifs et théoriques forment une strate historique. Ils témoignent de l'importance grandissante du son dans le cinéma contemporain : les compositions sonores se complexifient, les expérimentations prolifèrent, les rapports du son à l'image se redéfinissent et brisent les lignes narratives, les cadres spatiaux et la distribution des points temporels<sup>3</sup>. Notre thèse veut décrire et analyser les conditions d'émergence, les procédés de compositions et les modes de perceptions des agencements sonores du cinéma contemporain en pensant *avec* les

---

<sup>3</sup> Le concepteur sonore Walter Murch décrit la croissance exponentielle de cette complexité : « The general level of complexity, though, has been steadily increasing over the eight decades since film sound was invented. And starting with Dolby Stereo in the 1970's, continuing with computerized mixing in the 1980's and various digital formats in the 1990's, that increase has accelerated even further. Seventy years ago, for instance, it would not be unusual *for an entire film* to need only fifteen to twenty sound effects. Today that number could be hundreds to thousands of times greater. » (Murch, 2005). Nous verrons plus bas que cette complexité quantitative se conjugue chez Murch avec un raffinement qualitatif des techniques, des gestes et des figures sonores.

œuvres, en éprouvant le complexe de résonance matériel et idéal dans lequel elles s'inscrivent. Nous développerons une pensée du son contemporain en écoutant et ré-enchaînant les discours, les gestes et les configurations sonores de l'époque contemporaine.

« *To think sonically* » (1) (avec Jonathan Sterne et Gilles Deleuze)

Ce projet demande une grande rigueur : il faudra apprendre, selon l'expression de Jonathan Sterne, à « penser de manière sonore » (*to think sonically*, 2012 : 2). Nous affirmons que le son, par son mode de diffusion, par ses rencontres avec l'image, par ses propriétés modulantes, par sa figuration éphémère, par ses capacités de résonance et d'enveloppement avec les corps, par ses mouvements spatiaux et son énergie temporelle, nous poussent à reconsidérer à la fois notre conception de la réalité sonore, du sujet percevant et de la pensée du son. « Penser de manière sonore », c'est d'abord accepter la capacité de résonance mutuelle des concepts et des phénomènes ; par conséquent, nous éviterons d'appliquer un cadre théorique déjà existant sur un objet délimité à l'avance. Nous créerons plutôt un espace problématique de réflexion dans lequel les interactions entre les discours, les images, les sons et les gestes délimiteront progressivement des figures, des écoutes ainsi qu'un cadre théorique mouvants. Penser de manière sonore implique donc une invention théorique au niveau des méthodes d'analyse et de recherche, des enjeux épistémologiques et des pratiques d'écoute du chercheur. « Sound students problematize sound and the phenomena around it, including their own intellectual traditions. » (Sterne, 2012 : 4).

Cette formule – « to think sonically » – n'est pas un simple souhait ou un slogan général qui s'applique à toutes études portant sur le son. Quand Laurent Jullier étudie la production de sens du son au cinéma dans un cadre cognitiviste, il ne laisse pas au son le

pouvoir de transformer ce cadre<sup>4</sup>, ni aux processus cognitifs le pouvoir de modifier notre expérience du monde<sup>5</sup>. Ces recherches, qui reprennent un modèle largement répandu et légitime dans lequel le cadre d'analyse, les processus mentaux et les phénomènes sonores se synchronisent selon des principes de reconnaissance, d'adéquation et de récurrence, ne partagent pas le précepte de malléabilité conceptuelle mis en œuvre dans les études culturelles. Les études sonores d'inspiration cognitive érigent un modèle général qui s'applique dans tous les cas et qui définit à l'avance son objet (« la valeur informative du son »), son sujet (le « spectateur modèle ») et son domaine (les « modèles cognitifs pré-existants » et universels). Le théoricien suivant cette *logique du moule* effectuent des mouvement circulaires à partir d'entités stables : il ajuste ses modèles explicatifs en vérifiant la récurrence des processus et la généralité des règles. Cette position permet de rendre compte d'une majorité de cas, mais son idéal de scientificité, fondé sur des impératifs de cohérence et d'universalité, nécessite de privilégier certains aspects de l'expérience cinématographique<sup>6</sup>. Nous pourrions alors reprendre au sujet des sciences cognitives la critique que Gilles Deleuze adresse aux théories cinématographiques d'inspiration linguistique, sémiologique ou psychanalytique : en utilisant des concepts déjà formés pour analyser le champ cinématographique, ces disciplines réduisent l'expérience du cinéma à quelques éléments fondateurs (l'information, l'énoncé, le signifiant, le désir), alors que ceux-ci ne sont pas des données de l'image mais bien des conséquences d'un traitement expressif de « la matière signalétique », c'est-à-dire d'une transformation d'« une matière non-langagière », « a-signifiante » et « a-syntaxique » (Deleuze, 1985 : 38-45).

---

<sup>4</sup> Pour ce chercheur, la perception fonctionne selon des « modèles cognitifs pré-existants » : « [n]ous percevons moins « ce qui est » que « ce qui doit être » en fonction de ce qu'il nous est déjà donné de savoir sur le monde » (Jullier, 1995 : 16)

<sup>5</sup> « [Le] spectateur ne dispose que d'une seule et unique façon de percevoir le monde », « la même pour le film et la vie quotidienne », « celle que cent cinquante millions d'années d'évolution des mammifères lui ont fournies. » (*Ibid.* : 16 et 57)

<sup>6</sup> « Parmi tous les buts que le spectateur peut se fixer lorsqu'il décide de s'asseoir pour regarder un produit – se distraire, s'instruire...- on a choisi ici d'étudier celui de la compréhension des données de l'écran » (*Ibid.* : 95).

Le travail du théoricien est plutôt de ré-enchaîner avec ces matériaux filmiques qui excèdent toute codification préalable. Il découvre ainsi comment son expérience et ses réflexions transforment à la fois la pensée, la perception et le sujet. Il est possible de créer un champ d'expérience dans lequel la pensée, les sons et les sujets (auditeur, théoricien, praticien) s'influencent selon des schémas variants. Le cadre d'analyse s'assouplit ; le moule varie, il *module*.

[La modulation] est une mise en variation du moule, une transformation du moule à chaque instant de l'opération. [...] La modulation est l'opération du Réel, en tant qu'elle constitue et ne cesse de reconstituer l'identité de l'image et de l'objet (*ibid.* : 42).

Le processus de modulation implique une résistance des figures et des idées, il complique des matières moulées en redistribuant leurs éléments constitutifs, en produisant de nouvelles relations entre leurs composantes.

Être attentif aux modulations des matériaux cinématographiques, des sujets et des idées est selon nous un exemple convaincant d'une *pensée sonore*. Il faudra tirer toutes les conséquences de cette posture. D'une part, il faudra écouter les transformations des phénomènes au fil des parcours de l'écoute. D'autre part, nous devons étudier l'état de « dépossession » des auditeurs (Campan, 1999 : 10) qui ne maîtrise pas complètement le processus perceptif et dont l'écoute se forge au fil des fluctuations sonores. Aussi, il faudra modifier notre conception des images et des sons, qui ne se divisent pas seulement en plans et en sources, mais aussi, de manière plus fine et complexe, en « traits de modulation » « sensoriels (visuels et sonores), kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, tonaux, [...] verbaux (oraux et écrits) » (Deleuze, 1985 : 44). Cette manière de penser est intéressante pour notre propos puisqu'elle reprend plusieurs éléments structurants du phénomène sonore : la variation continue, la co-présence des éléments, le caractère multidimensionnel de l'expérience et la résonance entre les composantes sont des processus favorisant l'émergence des idées, des écoutes, des œuvres. La modulation sonore ouvre pour nous « un champ d'expérience où le sujet et l'objet ne sont constitués

l'un et l'autre que sous certaines conditions simultanées, mais où ils ne cessent de se modifier l'un par rapport à l'autre, et donc de modifier ce champ d'expérience lui-même » (Foucault, 1994h : 634).

« *Penser de manière sonore* » (2) (avec Rick Altman et Michel Foucault)

Notre analyse pourrait laisser croire que le positionnement de Sterne mène inévitablement à des considérations phénoménologiques et/ou existentielles. La modulation serait alors une façon de réhabiliter la sensation dans un domaine théorique dominé par les recherches sur l'utilisation de la voix, sur la codification de la musique de film, sur les fonctions narratives des bruits. Or, la position théorique adoptée par Sterne peut donner des résultats très diversifiés qui dépendent des objets, des contextes et des perspectives théoriques. Nous présenterons ici la pensée de l'historien du cinéma Rick Altman, qui s'intéresse à des époques plutôt qu'à des variations sonores localisées. Nous nous concentrerons sur les éléments qui nous seront utiles dans notre propre réflexion, cette dernière oscillant entre les configurations singulières et les contextes matériels rendant possible les oeuvres.

Selon Altman, l'étude du son cinématographique nous force à redéfinir notre conception du cinéma, de son histoire, des technologies représentationnelles et même de la réalité. Le son transforme le cadre théorique du chercheur, il l'oblige à retravailler ses modèles de représentation de l'espace et du temps cinématographique.

Tout d'abord, l'analyse du son rend perceptibles les crises identitaires constitutives du cinéma.

Tant que « cinéma » ne veut dire qu'une projection d'images, la stabilité de son identité est non seulement garantie, mais tout trouble dans cette identité reste caché. Dès que « cinéma » est défini comme pratique audiovisuelle, son identité est mise en cause, ses troubles devenant aussitôt visibles (1995 :73).

Les tentatives d'ancrage du son avec l'image, les disparités entre le travail sonore et visuel, les conséquences esthétiques, organisationnelles et commerciales des changements technologiques (cinéma parlant, son magnétique, enregistrement multipistes, son numérique, diffusion multicanal, etc.), les discussions terminologiques et les discours des artisans du son sont autant d'éléments qui nous obligent à considérer l'« identité incertaine et multiple » du cinéma (1995 : 74). À l'instar du son, le cinéma peut être considéré comme un « événement » plutôt qu'un objet stable (1992a). Le complexe cinématographique est une « pratique culturelle » historiquement datée (1995 : 68) : il est un macro-événement aux frontières floues et mouvantes qui comprend les multiples agents de création du film, les sons et les images présents dans les oeuvres, les différentes formes de diffusion et le fond culturel permettant l'émergence des films (1992a : 2-3).

Cette conception du cinéma rend compte d'un premier effet de l'acte de « penser de manière sonore » : le phénomène sonore est problématique, il se construit et se diffuse dans un contexte culturel qui dépasse son lieu d'émission. Confronté à cette multiplicité et cette hétérogénéité, le chercheur doit ajuster ses outils d'analyse :

Just as Foucault proposes replacing history by an archeology in which the individual strands making up any single event are teased out and separately followed up, we can usefully conceive of cinema events as the intersection of many separate lines of endeavor, throughout the production, reception, and cultural spheres (1992a : 8).

La méthode archéologique instaure une transversale qui décroïsonne les disciplines ; elle met en relation les discours théoriques, techniques, idéologiques, les phénomènes plastiques (son, image), les pratiques et les institutions culturelles et sociales. L'espace ici créé évite de poser une antériorité de la théorie sur la pratique (ou l'inverse)

(Foucault, 1994a : 498). En effet, un savoir d'une époque se compose de formations discursives (énoncés) et de domaines non discursifs (institutions, processus économiques et sociaux, gestes, techniques) (*ibid.*, 1969 : 61 et 212). S'ils sont irréductibles et incommensurables, ils s'influencent réciproquement. « Le discours et la figure ont chacun leur mode d'être; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés. C'est leur fonctionnement réciproque qu'il s'agit de décrire ». (*ibid.*, 1994c : 622). Par exemple, les discours sur le son (formations discursives) interfère avec les pratiques des spectateurs et des techniciens qui modifient leurs actions et leur écoute suivant une certaine conception du cinéma. De plus, les figures audio-visuelles et les appareils (domaines non discursifs) affectent les pratiques et participent à l'élaboration de nouvelles idées.

Le dispositif du cinéma entrelace le dicible (l'énonçable), le visible et l'audible ; un film se déploie sur un territoire stratifié comprenant à la fois les agencements audiovisuels, les discours des cinéastes et des techniciens, les pratiques de tournage, de montage et de diffusion, la sphère culturelle et sociale, les théories du cinéma. Ce réseau forme un paradigme posant le problème de la configuration du savoir dans la société contemporaine. Une archéologie de l'esthétique actuelle doit décrire les différentes relations entre l'audible (éléments non discursifs) et le dicible (formations discursives) : « entrecroisement, isomorphisme, transformation, traduction », (*ibid.* : 621) « dominance, étagement, détermination univoque, causalité circulaire » (1969 : 10). À l'instar d'Altman, et à la suite de Foucault, nous postulons que le son au cinéma, ses pratiques et ses puissances n'existent et ne se révèlent qu'à travers ce réseau complexe de matériaux hétérogènes.

Penser de manière sonore, c'est également se servir des caractéristiques du son afin de créer des métaphores et des analogies signifiantes. Le théoricien rejoue alors les processus ou les caractéristiques du son au niveau de la pensée. C'est ce que fait Altman lorsqu'il compare les modèles historiographiques à la prise de son :

Les modèles historiographiques sont comme des microphones qui ne permettent d'entendre que certaines fréquences, des objectifs qui ne mettent au point que certains registres, les autres restant flous (1995 : 73).

Cette analogie est productive parce qu'elle a un véritable impact sur la démarche théorique de l'historien. Altman change littéralement de lentille et de microphone ; il entend alors les crises identitaires du cinéma.

Ce n'est qu'à travers une analyse pleinement audiovisuelle que la crise même devient visible, audible, analysable. [...] L'enjeu du modèle de crise, présenté ici à travers une analyse axée principalement sur les instances sonores, c'est justement la capacité de rendre ces troubles audibles, donc analysables (1995 : 73).

Dans ce cas, l'audibilité devient la condition de possibilité de l'analyse. Le travail du théoricien est de choisir la bonne méthode théorique, le bon microphone (dans le cas d'Altman, le « modèle de crise » et l'analyse audio-visuelle) afin de percevoir les effets du son dans le champ cinématographique<sup>7</sup>. Par exemple, Altman pointe son microphone sur les exceptions et les contradictions d'une époque, les défaillances techniques et les technologies désuètes<sup>8</sup>. Il prend alors conscience que le récit historique cohérent et unifié, ainsi que la conception évolutive du dispositif d'enregistrement, jouent sur le plan théorique les conséquences d'une victoire commerciale et d'un consensus industriel imposé par les grands studios (1985 : 11 et 2004b : 17). C'est en étant à l'écoute de ces situations que l'historien bâtit un « modèle de crise » (« crisis historiography », 1984, 1995, 2004a, 2004b), qui permet de sortir de « l'hégémonie du visuel » (1995 : 73a) en passant par l'étude des instances sonores.

---

<sup>7</sup> Pour Altman, cette démarche a même une portée politique : elle évite de répéter au niveau théorique « l'accord négocié vers 1930, selon lequel le cinéma est désormais défini non comme amalgame audiovisuel mais comme un art purement visuel (préservant ainsi la continuité du cinéma par-delà l'avènement du son). [...] les historiens du cinéma depuis plus d'un demi-siècle se trouvent paradoxalement pris à l'intérieur de cet accord, servant ses buts plutôt que de les comprendre et de les critiquer » (1995 : 73).

<sup>8</sup> « [W]e must learn to concentrate on those very inconsistencies, recognizing in them the potential signs of another signifying system, of another explanatory principle. » (Altman, 1985 : 11).

En somme, « penser de manière sonore » implique une résonance entre les œuvres, leur contexte et la façon de les penser. Dans notre étude, ce sera le phénomène sonore (à l'intérieur du complexe cinématographique) qui sera considéré comme le point de rencontre, le nœud problématique de plusieurs mouvements, de plusieurs lignes de tensions. La résonance est le mouvement vibratoire permettant aux idées et aux phénomènes de se rencontrer et de s'influencer mutuellement<sup>9</sup>. Ces relations sont tributaires d'un positionnement et d'une énergie : les écarts d'intensité nous font ressentir l'éloignement et la proximité des corps. À l'instar des microphones, la position (physique et mentale) de l'auditeur favorisera la perception de certains aspects des phénomènes tout en laissant d'autres aspects « en sourdine ». L'écoute est tributaire de cette distribution spatiale composée de relations actuelles et potentielles.

Depending on the positioning of hearers, a space may sound totally different. If you hear the same sound in two different spaces, you may not even recognize it as the same sound. Hearing requires positionality (Sterne, 2012 : 4).

Ce principe a une valeur autant au niveau phénoménal qu'au niveau théorique ; en tant que chercheur, il faut alors être conscient de sa position et en mesurer les effets sur notre conception de l'auditeur, de la réalité sonore, de l'œuvre cinématographique et de l'écoute.

« Penser de manière sonore », c'est enfin trouver dans les sons les caractéristiques, les principes, les exemples qui permettent d'ériger une conception de la pensée sonore. Comment le caractère éphémère, la dimension événementielle, la modulation, la résonance et la diffusion des phénomènes sonores peuvent-ils devenir des opérateurs de pensée? Peut-t-on penser les figures sonores sans s'appuyer sur les contours et les limites érigées par le monde visuel? Comment le mode de propagation du son (la diffusion) transforme-t-il notre conception de l'espace et du temps cinématographique? Comment

---

<sup>9</sup> Nous considérons la résonance comme un processus relationnel composé de consonnances, de dissonances, d'interférences. La résonance désigne la co-vibration et l'influence mutuelle des corps sonnants ; elle est un élément essentiel de la modulation sonore (cf. la page 98 de cette thèse).

la dynamique de l'événement implique-t-elle une modulation des sujets, des objets, des environnements? Comment les processus sonores d'émergence, de persistance et d'évanouissement modifient-ils notre façon de construire un concept, de façonner des idées? Le défi est ici d'effectuer des allers-retours entre les phénomènes sonores et les opérateurs de pensée qu'ils appellent, impliquent, évoquent, tout en étant conscient qu'à la fois les sons et les idées participent d'un même processus de modulation. Penser de manière résonante, ou diffuse, faire de l'éphémère une catégorie aussi signifiante que la persistance, sont autant de façon d'éprouver les variations de l'expérience selon les contextes.

\*\*\*\*\*

Cette thèse construira graduellement son objet, le cinéma sonore contemporain et son sujet, l'auditeur, ainsi que leur espace d'émergence permettant de penser à la fois les coupures, les relations, les continuités et l'étoffe temporelle des sons et des sujets. Par notre travail d'écoute, nous repèrerons des discontinuités, décrirons des dispersions, relierons des composantes sonores et idéelles, produiront des résonances et formulerons des règles de distribution des singularités (Foucault, 1969 : 46-47). À l'instar d'un mixeur, nous rendrons audible le potentiel théorique et pratique de nos configurations audio-idéelles par un *dosage des éléments co-présents*. Ces opérations de dosage modifient la présence des éléments, rendent perceptibles les tensions, les forces et les relations entre les figures, accompagnent les mouvements spatiaux et les variations temporelles à l'œuvre dans l'expérience sonore. Dans cet espace relationnel, l'objet sonore contemporain, toujours pluriel, se construira sous l'action des dynamismes de la matière *et* des gestes de sélection, de distribution et de diffusion du créateur et de l'auditeur. Ces opérations de mixage où les gestes volontaires et les configurations matérielles se relancent, visent en définitive à nous faire entendre *l'epistémè* du sonore contemporain : nous voulons explorer le « champ de possibilité » (Foucault, 1969 : 52) des discours et des objets qui

existent « sous les conditions positives d'un faisceau complexe de rapports » (Foucault, 1969 : 61). Par exemple, la perception du monde comme un immense continuum d'images et de sons pouvant être découpé et réagencé par le créateur, provient d'une mise en relation du cadrage photographique, qui découpe une petite portion du champ visible, de la reproductibilité des sons, qui permet une écoute répétée des occurrences, et de la numérisation généralisée des matériaux, qui intègrent tous les sons et les toutes images à l'intérieur d'un réseau informatique. Fidèle à ce principe de « penser de manière sonore », nous ferons de ce continuum sonore le champ d'expérience dans lequel les éléments entrent en résonance et se modulent suivant les principes du mixage (cf. chapitre 4).

#### *À l'écoute du mixage : hiérarchisation, transition, signature*

Afin de penser de manière sonore, il nous fallait donc trouver une opération, une caractéristique ou un geste qui puisse à la fois nous aider à écouter, à créer et à penser le phénomène sonore. Notre hypothèse est que le *mixage* est le paradigme contemporain qui donne à notre écoute et à nos idées leur force pratique et théorique. Évidemment, ce geste est hautement réflexif : c'est en mixant la description et l'analyse des films, le contexte d'émergence et les conditions de possibilités des sons, les réflexions de cinéastes et de concepteurs sonores, les considérations techniques et esthétiques sur le dispositif, les concepts et les percepts du cinéma que nous mesurerons la pertinence du mixage pour la pensée et la création sonore.

Les principes et les opérations du mixage peuvent devenir un modèle d'une grande force expressive et conceptuelle pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, c'est une étape significative et partagée par la plupart des créations sonores cinématographiques et musicales. Au niveau pratique, le mixage désigne l'étape de post-production finale permettant de doser la présence des éléments sonores simultanés par un contrôle du volume de chaque piste, une égalisation des fréquences,

une modulation du signal et une spatialisation des sons. Le mixage permet de « polir » les matériaux<sup>10</sup> : autant en musique qu'au cinéma, il s'agit de *rendre audibles*, de maximiser les effets de chaque son, mais aussi de chaque zone de fréquences dans l'ensemble de la construction sonore.

De plus, le mixage est l'étape de la mise en résonance des éléments. Au cinéma, le mixeur doit tenir compte des propriétés de chaque son, ces caractéristiques étant tributaires des effets de masquages, du degré d'intelligibilité des voix, de la dynamique des progressions musicales, de l'intensité des bruits et de la progression temporelle des scènes (Boudrias, 2009). Le mixeur de musique, lui, doit garder en tête la place de chaque instrument dans la « vitalité musicale », le degré de distinction ou d'amalgame entre les différentes sonorités, les effets d'ensemble et les effets plus localisés, les ruptures ou les progressions des couleurs harmoniques ou timbrales. Le mixeur arpente les matériaux, il passe d'une écoute très localisée jusqu'au plan d'ensemble et oriente par ses actions les parcours possibles en hiérarchisant les éléments, en rendant audible sa propre perception de l'œuvre :

[...] you're looking for that magic in the song, the thing that makes it come alive. You're trying to get inside the song and find out what makes it tick, what makes it jump out of the speakers and command your attention, whether that's a guitar riff, a vocal performance, some unique sounds, or a combination of all those things. (Chiccarelli, 2010)

Même si le mixage au cinéma et en musique se différencie à bien des égards, il est possible de créer des ponts, de faire circuler les gestes et les concepts d'un art vers un autre. Ces échanges sont déjà présents dans le travail de mixage de plusieurs créateurs sonores (le producteur Brian Eno et le *turntabliste* Christian Marclay prenant des exemples cinématographiques pour décrire leur travail de la matière sonore (Tamm, 1988 ; Marclay 2003), le concepteur sonore Claude Beaugrand plaçant ses gestes et son

---

<sup>10</sup> Le « tailleur de son » Yan Paranthoën fait le parallèle entre les étapes de la création radiophonique (enregistrement, montage, mixage) et les étapes de manipulation de la pierre (extraction, taille, polissage) (2002 : 21-37).

esthétique dans le contexte du free jazz (Beaugrand, 2009 : 3-4), le concepteur sonore Olivier Calvert développant son écoute en fréquentant des œuvres sonores provenant de plusieurs arts (Calvert, 2008 : 4)). Dans tous les arts sonores utilisant des techniques d'enregistrement et de diffusion, le mixage est un élément central du travail : ces arts impliquent, selon leurs moyens respectifs, un raffinement de l'écoute, celle-ci devenant *l'outil d'inscription et d'écriture* d'une réalité qui émerge petit à petit, au fil des manipulations et des reconfigurations opérés par un dosage continu de flux, de lignes, de sources, de plans et de matières sonores.

À cet égard, la pratique du DJ peut nous aider à bonifier notre compréhension du mixage. Les moments forts de la performance du DJ, de son « mix », sont les passages où se superposent, se mélangent et s'enchaînent différentes musiques provenant de deux ou de plusieurs sources.

S'il est un art du mix, c'est l'art des transitions. Une transition n'est pas la rencontre arrangée de deux morceaux qui se suivent, elle est cette zone intersticielle qui abolit les différences afin d'engager de l'un à l'autre un passage continu. Un certain minimum commun qui ouvre entre deux musiques la possibilité d'une troisième. Un bon DJ fait toujours entendre entre les disques qu'il joue d'autres qu'il invente et qui ne sont faits que de ce qu'ils empruntent aux premiers (Gallet, 2002 : 85).

Dans cette zone intersticielle, les différents éléments interagissent de plusieurs manières : l'autonomie des musiques peut rester intacte, nous distinguons alors ce qui provient de chaque disque et l'auditeur entend les effets de la superposition ; les éléments peuvent aussi se fondre les uns dans les autres, créant des mouvements musicaux dont la provenance reste floue, hypothétique, indiscernable. Et, bien sûr, il existe tous les degrés intermédiaires qui font du DJ un artisan de la diffusion sonore et de l'écoute. Cette logique transitoire ne régit pas seulement les compositions entières provenant de chaque source, mais aussi les différents éléments musicaux interagissant sur une même piste. « On ne passe pas d'un disque à l'autre, on chemine entre des blocs mouvants de lignes différenciées. » (Gallet, 2002 : 85). Ainsi, la création d'une troisième musique à partir de

deux sources n'est qu'un niveau dans un espace musical continu : le mixage organise la rencontre et les résonances sur plusieurs échelles simultanée : la ligne de basse compressée interagit avec les microrhythmes de la guitare distorsionnée, la voix filtrée révèle son timbre métallique alors que les percussions réverbérées se concentrent sur les cymbales, le grain mécanique du synthétiseur est dynamisé par le grain irrégulier des bruitages concrets...

À l'instar du DJ qui ré-écrit la musique en y inscrivant les traces de son écoute (Szendy, 2001 : 162-163), le concepteur sonore et le réalisateur au cinéma font entendre leur écoute du monde sonore. Leur perception a une signature ; elle propose des façons d'appréhender la réalité sonore, elle oriente les parcours d'écoute de l'auditeur, elle s'inscrit dans l'œuvre et donne une consistance à l'expérience cinématographique<sup>11</sup>. C'est en ce sens que l'écoute, qui se fait entendre à travers les opérations de mixage, est une ré-écriture de la réalité (Deshays, 2006 : 74). Cette écriture est particulière parce qu'elle ne part pas d'une page blanche que l'on remplit, mais bien d'un continuum sonore que l'on découpe, tentant de restreindre, de contenir, de diriger l'action des ondes sonores sur la membrane microphonique, afin de hiérarchiser, de rendre audible et signifiant une configuration raréfiée d'un univers foisonnant (*ibid.*, 2006 : 15)<sup>12</sup>.

La table de mixage est l'instrument qui permet de peaufiner l'expressivité de cette matière sonore. À l'aide des potentiomètres, des effets de réverbération, du filtrage des fréquences et de la spatialisation (pan), le mixeur exerce un contrôle continu sur la matière sonore. Par exemple, afin de « placer » un son dans l'espace, il jugera de la bonne

---

<sup>11</sup> Le concepteur sonore Claude Beaugrand décrit bien la signature comme une marque laissée par l'écoute sur le son : « Je faisais partie d'un groupe qui explorait à toutes sortes de niveaux, dont le son : Jean Chabot, Fernand Bélanger, Jacques Leduc, Pierre Bernier. Et ensemble on essayait à notre manière de faire fictionner les documentaires, de briser la barrière entre le documentaire et la fiction. Je participais au tournage comme preneur de son et je faisais ensuite le montage sonore. *Je développais ma manière d'entendre et de capter le son. Je tentais de « signer » ce que je faisais.* » (Beaugrand, 2009 : 5. Nous soulignons.)

<sup>12</sup> Le philosophe et musicologue Peter Szendy a décrit les effets des marques, des trames, des traces laissées par l'écoute des personnages au cinéma (*The Conversation* (1974) de Francis Ford Coppola, *Blow Out* (1982) de Brian de Palma...). Le processus d'inscription des écoutes, l'*otographie*, est donc dynamisé par les parcours perceptifs de l'auditeur (de l'analyste) et par les configurations esthétiques de l'œuvre qui orientent, appellent, modifient les postures d'écoute (Szendy, 2007).

quantité de réverbération, mais aussi de l'équilibre entre le son « sec » (sans effet) et le son « mouillé » (avec effet) (Ondaatje, 2002 : 99). Le positionnement se fera graduellement en fonction des autres sons et des caractéristiques visuelles de l'image. Ce travail nécessite la recherche d'un équilibre, ou d'un écart. Ce sera les différents mouvements de conjonction ou de disjonction qui permettront de mettre en évidence, de porter à l'attention de l'oreille certains éléments matériels, ou certaines idées. Le travail de l'écoute s'effectue donc à l'intérieur d'un continuum, à l'aide d'outils permettant de juger des modulations de cet espace de façon progressive. Que ce soit en mixant des musiques enregistrées dans un club ou en mixant des pistes dans une salle de cinéma, ces actions permettent de franchir des seuils d'audibilité, de faire moduler une réalité sonore.

En somme, le mixage désigne des opérations de dosage et de distribution d'éléments simultanés ainsi que la modulation dans le temps de ces relations sonores. En s'intéressant à la co-présence, la contiguïté et la continuité qui caractérisent les créations sonores, nous pouvons étendre la dynamique du mixage à toutes les étapes de production d'une bande sonore. Nous verrons très bientôt que le mixage agit dès la prise de son et le montage, et que ses opérations constitutives nous permettent de comprendre notre rapport aux sons (notre écoute) et aux idées (notre pensée). Ainsi, le mixage nous permet de mettre en relation la perception, la pensée, et les gestes pratiques et théoriques qui orientent notre expérience du son au cinéma.

### *Écoute, pensée, contexte (mix)*

Le mixage déploie une pensée en contexte : une idée émerge, se définit, et module selon une configuration matérielle précise. La consistance, la forme et l'évolution d'une idée est tributaire d'un contexte d'émergence et de persistance. À l'instar des sons, les idées résonnent toujours dans un espace. Cet espace n'est pas une condition a priori de l'expérience, c'est un plan concret qui rend possible la diffusion des idées et des phénomènes. Le son ne se pense pas comme un domaine indépendant et autonome. Le

son est plutôt un substrat : il est le support de multiples considérations non sonores. Le son a un pouvoir de résonance allant de l'idée aux gestes, de l'écoute à la pensée, du corps à l'esprit, de l'œuvre à l'époque, du verbe à la sensation : ses effets se diffusent donc bien au-delà des frontières phénoménales.

En faisant du mixage un modèle pour l'écoute et la pensée, nous tentons de rendre compte des décalages, des légères différences, des modifications graduelles qui traversent le son pour incarner toutes ces figures non sonores. C'est que le mixage met l'emphase sur les relations, les processus de co-vibration, la cohabitation des niveaux sensoriel et idéal plutôt que sur les divisions, les distinctions et les oppositions franches. Par exemple, nous verrons comment les regards ou les rythmes sonores (configuration esthétique) peuvent donner une consistance à l'expérience de la filiation (*L'Intrus* de Claire Denis), comment les hésitations du discours de la percussionniste Evelyn Glennie enrichissent ses réflexions sur le silence (*Touch the Sound*), comment l'histoire laisse ses traces dans la langue orale québécoise (*Trésor Archange*), comment la marche permet un rapport fluctuant et essentiel avec notre environnement sonore (*Last Days*), comment l'improvisation peut être une posture éthique qui détermine les interactions sociales et musicales (*Step Across the Border*). Nous sommes donc bien loin de l'analyse sonore pour elle-même visant à l'autonomisation d'un champ d'étude. Nous écoutons plutôt la diffusion du son dans les sphères esthétique (image, expressivité), poétique (gestes et discours des créateurs), idéale (concept, thème) et matérielle (dispositif, histoire). Dans le paradigme du mixage, le son au cinéma devient un catalyseur permettant de réfléchir sur la perception, l'action, l'espace et la pensée. Tenir compte du contexte, c'est en définitive expérimenter le pouvoir qu'a le son de configurer le monde qui nous entoure, de plonger le corps et l'esprit dans des mouvements produisant des relations, des idées, des postures nouvelles. C'est en ce sens que le mixage est une façon de penser la pratique, de faire de la théorie et d'explorer les rapports entre les deux.

Affirmer l'importance du contexte dans la création et l'écoute de l'œuvre est une tendance très forte des théories actuelles du cinéma. Les chercheurs inscrivent alors les

films dans une dynamique communautaire ayant comme protagonistes les créateurs, les gens filmés, et les spectateurs (Froger, 2009), dans un dispositif de vision et d'audition composé de plusieurs strates (appareils, usages, représentation, pouvoir, conditions matérielles, histoire, discours) qui se relancent, s'enchaînent, cohabitent (Albera et Tortajada, 2011), dans une histoire conflictuelle faite de configurations alternatives, d'essais infructueux, de querelles, de batailles juridiques, industrielles, esthétiques (Altman, 1989, 1994, 2004a). Ces études des processus relationnels permettent d'étudier l'épistémè, c'est-à-dire les conditions de possibilité et les forces en jeu dans un contexte cinématographique singulier (un pays, une époque, etc.). Or, ces études brillantes et pertinentes ont une conséquence surprenante (et désolante) : les films sont, dans ce paradigme, surdéterminés par le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Dans ces études, les œuvres sont réduites à des exemples généraux qui ne sont qu'une petite partie d'un processus global. Ainsi, une œuvre, une image, un son, ne semble pas avoir le pouvoir de modifier le tissu communautaire, le dispositif ou la dynamique des crises cinématographiques.

Cette situation pose un grand défi au théoricien, parce que ces démarches mettent au second plan théorique des raisons importantes qui poussent les gens à réaliser et à écouter des films. Lorsque les créateurs s'attardent aux qualités expressives de la rumeur d'une foule, qu'ils modulent les intonations de la voix, qu'ils déplacent de quelques cadres l'arrivée d'une musique, bref, lorsqu'ils « travaillent au corps » les images et les sons, ils tentent de *faire une différence*, ils veulent rendre leurs figures audio-visuelles plus justes et plus expressives. Ainsi, les petits gestes d'une création particulière, s'ils s'inscrivent dans une série culturelle et dans une configuration historique, conserve à notre avis une singularité qui se doit d'être étudiée. Il est également important d'être attentif à l'expressivité de l'œuvre dans notre étude du spectateur : ce dernier ne suit pas seulement des mouvements économiques, des stratégies marketing, des consignes de lecture ou des habitus socio-culturels. Si tant de gens fréquentent telles œuvres ou telles autres, c'est qu'ils accordent aux agencements audio-visuels du cinéma le pouvoir d'instruire, de faire vibrer, de transmettre des affects, de faire réfléchir, de faire entendre, de mettre en mouvement le corps et l'esprit, etc. Il nous semble important de placer ces fonctions et

leurs effets au centre du dispositif d'audition et de la réflexion sonore, parce que ce sont eux qui poussent à créer et à écouter.

Tout en s'inspirant de ces recherches, nous opérerons donc un re-mixage théorique; nous affirmons l'importance du contexte tout en posant que celui-ci ne surdétermine pas les œuvres<sup>13</sup>. Notre mixage est le suivant : nous plaçons les œuvres au centre de notre réflexion tout en considérant que les figures audiovisuelles et les thèmes – construits et présentés en partie grâce à notre lecture et à notre écoute singulières – interagissent avec d'autres composantes du territoire esthétique contemporain. Il faudra donc écouter les éléments singuliers tout en s'attardant à l'épistémè rendant possible ces agencements, ces gestes, ces écoutes. En somme, la rencontre du film et de l'auditeur/chercheur produit des sensations et des idées qui s'inscrivent dans un réseau matériel complexe. Afin de maximiser la portée pratique et théorique de ce mixage, il faudra utiliser, selon les contextes, différentes méthodes d'analyse. Ainsi, le premier chapitre portant sur la perception des sons s'amorce en procédant à une écoute serrée des micro-variations audio-visuelles dans l'œuvre de Claire Denis. Nous complétons notre analyse des postures d'écoute en mélangeant les considérations biographiques sur la percussionniste sourde Evelyn Glennie et leur influence sur le film documentaire *Touch the Sound* de Thomas Riedelsheimer. Le deuxième chapitre, portant sur l'organisation des sons, bâtit un système de résonance entre le discours des musiciens improvisateurs et les gestes des cinéastes Werner et Penzel dont la caméra et le microphone accompagnent sur la route le musicien Fred Frith. Nous approfondissons ensuite les liens entre l'improvisation et la composition en suivant la démarche du guitariste René Lussier, dont le projet *Le Trésor de la langue* est irrigué par la situation politique et historique québécoise. Le troisième chapitre s'attarde à l'expérience de l'espace au cinéma en remixant les idées du psychologue Erwin Straus, les mouvements de caméra et les paysages sonores des films de Gus Van Sant, les conceptions de l'espace sonore des

---

<sup>13</sup> Dans une autre discipline, le sociologue de la musique Antoine Hennion soulève cette problématique des interactions entre le contexte sociétal et l'œuvre musicale. Il propose la dynamique de la médiation afin de mieux cerner les enjeux de ce processus d'échange à partir duquel l'auditeur et le chercheur ne peuvent se permettre l'économie d'une véritable rencontre avec les « objets ». (Hennion, 2007 : 14-27)

théoriciens du cinéma Michel Chion, Serge Cardinal et Vivian Sobchack et les considérations acoustiques sur la réverbération et la diffusion sonore. Le dernier chapitre confronte les discours et les œuvres des artistes et penseurs modernistes Edgard Varèse, Pierre Schaeffer et Michel Fano. Nous trouverons dans cette mise en relief des théories par la pratique les bases du continuum sonore, véritable plan d'immanence et condition de possibilité de notre pensée du mixage.

### *Phénomène, connaissance, archéologie (remix)*

Avant de se plonger dans les œuvres, il est nécessaire de situer notre réflexion dans le paysage intellectuel actuel. Bien que peu nombreuse, les études approfondies de la dimension sonore du cinéma contemporain ont adopté des démarches très diversifiées.

Certaines ont révélé, à travers l'analyse des discours et des films promotionnels de grandes compagnies (Dolby, THX, DTS) (Sobchack, 2005 ; Altman, 2004a), la conception évolutive du dispositif, la figure récurrente de l'immersion, de l'expérience totale, la fétichisation des basses fréquences et la logique quantitative du spectacle cinématographique (Jullier, 2007 : 289-297). La perspective critique permet de déconstruire les discours et les stratégies visant à imposer une conception précise des technologies et du cinéma. Ces études montrent comment l'expressivité et l'efficacité de l'industrie cinématographique hollywoodienne dépendent d'une synchronisation entre les innovations technologiques, les œuvres et les discours des différents acteurs de l'industrie (compagnies, studios, diffuseurs).

D'autres, devant la complexité technologique et organisationnelle de la création sonore au cinéma, bonifient leur réflexion à l'aide d'entretiens avec des artisans de la bande sonore (Randy Thom, Walter Murch, entre autres) et des inventeurs des appareils d'enregistrement, de traitement sonore et de diffusion (Ray Dolby, Tomlinson Holmann). Ainsi, les études remarquables de Mark Kerins (2011), Gianluca Sergi (2004) et William

Whittington (2007) décrivent les implications esthétiques des changements technologiques dans le cadre du cinéma hollywoodien. L'analyse des discours vient alors guider l'analyse des œuvres.

Michel Chion (2003) érige une théorie générale de l'art sonore cinématographique en effectuant une synthèse historique, technologique et esthétique. Il dresse une fresque globalisante où il décrit les grands mouvements dans lequel s'inscrivent les œuvres contemporaines (« le retour du sensoriel (1975-1990) », « le silence des haut-parleurs (1990-2003) »). Les œuvres analysées sont choisies pour leur caractère exemplaire et non pour leur singularité : elles permettent d'établir les écoutes possibles et impossibles et de souligner les effets sensoriels et signifiants produits par les films contemporains<sup>14</sup>.

Finalement, Véronique Campan (1999) et Serge Cardinal (1995, 2001, 2006, 2007) étudient les films de cinéastes contemporains (Jarmush, Kieslowski, Carax, Van Sant, Cahen, Moretti) et les inscrivent dans une réflexion sur les possibilités expressives du son au cinéma. Dans leurs études, le contemporain n'est pas une catégorie distincte ; il partage ses problématiques avec le cinéma moderne. Mettant l'emphase sur les ruptures, les disjonctions, leurs analyses d'inspiration phénoménologique tracent une ligne entre une utilisation classique du son (fait de reconnaissances, de répétitions, de distributions ordonnées) et une modernité explorant les pouvoirs de dérangement, de déliaison, de résistance des agencements audio-visuels.

Notre réflexion reprend plusieurs éléments de ces recherches, mais les enchaîne autrement. Ainsi, le discours des créateurs, la dimension sensorielle, l'expérience

---

<sup>14</sup> Selon cette logique, les singularités et les exceptions n'affectent pas le système, parce qu'elles représentent un résidu marginal qui ne fait pas le poids devant la récurrence des cas typiques. Bien plus, ces exemples sont intégrés doucement dans le système comme une limite qui confirme la règle : « Les exceptions citées dans le cinéma classique sont toujours les mêmes, assez rares pour être celles qui confirment la règle » (Chion, 1990 : 124). « Les quelques recherches de cinéma multi-écran [...] n'ont pas eu de postérité, et renforcent par là la règle du cadre classique » (*ibid* : 60). « Insistons sur le fait que dans ce qui va suivre, nous nous situons toujours dans une logique descriptive, dans laquelle rien ne fonctionne par tout ou rien, et où l'exception ne détruit pas la règle » (*ibid*, 1998 : 221).

esthétique de l'auditeur, la configuration historique rendant possible les pratiques, les figures et les idées contemporaines seront des éléments importants de notre réflexion. Notre analyse des discours laissera une grande place aux créateurs travaillant dans d'autres contextes que le cinéma hollywoodien. Nous ne voulons pas célébrer les écarts avec le cinéma dominant, mais bien cerner les spécificités et les différences de notre formation historique à l'intérieur de laquelle le cinéma dominant n'est qu'une série parmi un ensemble plus vaste de possibilités. Si une forme d'agencement dominante existe, elle ne nous aide que partiellement à comprendre l'époque contemporaine, qui voit proliférer une quantité importante de foyers de résistances minoritaires. C'est en interrogeant les conditions de possibilité de ces manifestations singulières que nous décrirons les procédés de composition propres à notre époque. Nous réfléchirons *avec* des œuvres américaines (Gus Van Sant), québécoises (Fernand Bélanger), françaises (Claire Denis), allemandes (Thomas Riedelsheimer), suisse-allemandes (Nicolas Humbert- Werner Penzel). Nous verrons que l'espace ainsi créé n'est pas unitaire ni totalisant. Nous n'avons pas la prétention de décrire le cinéma contemporain dans son ensemble, mais bien de relever, par une écoute attentive et répétée de quelques films signifiants, des tensions, des récurrences, de nouveaux agencements, des problèmes actuels et inactuels qui dressent les mouvements tectoniques à l'origine des plissements de notre époque.

Notre analyse des problématiques soulevées par le son dans le cinéma contemporain tient compte d'un triple niveau d'analyse. Le niveau phénoménal considère les agencements singuliers présents dans les œuvres. Le niveau cognitif interroge l'expérience du spectateur, les conditions d'existence de ses idées et leurs rapports avec les figures sonores. Le niveau archéologique étudie les forces, les tensions et les relations historiques rendant possible les deux autres niveaux. Nous ferons bifurquer ces niveaux afin de les adapter à l'esthétique sonore contemporaine<sup>15</sup>.

Premièrement, il faudra plonger les études phénoménologiques, basées sur les œuvres, dans un réseau relationnel archéologique. Nous tiendrons compte de l'histoire

---

<sup>15</sup> Ces niveaux correspondent à trois axes importants de la recherche contemporaine sur le son.

des techniques d'enregistrement (son numérique et systèmes de diffusion multicanals), de l'histoire des problématiques esthétiques posées par d'autres arts sonores (musique, art vidéo) et de l'histoire des différents types d'écoute. Nous donnerons ainsi aux phénomènes une densité historique qui nous permettra de mieux comprendre les conditions d'émergence des figures sonores contemporaines.

Deuxièmement, nous reprendrons la question fondamentale de l'axe cognitiviste : quelles sont les conditions de la connaissance du monde ? Toutefois, nous délaisserons les présupposés représentationnel et narratif de Jullier et Branigan. Se pourrait-il que la connaissance soit autre chose qu'une re-connaissance, que l'apparition du monde et les images mentales soient autre chose qu'une re-présentation, que la vérité soit autre chose qu'une adéquation entre les idées et le monde, que le savoir soit autre chose qu'une accumulation progressive de données dans un patrimoine culturel ? L'expérience esthétique du son enregistré semble répondre par l'affirmative à toutes ces questions. En révélant un mode de connaissance incertain, fluctuant, non-totalisable, la perception sonore démontre que la conception identitaire de la connaissance n'est pas universelle. C'est pourquoi nous étudierons les *a priori* historiques favorisant l'émergence d'une autre conception de la connaissance, d'une configuration alternative des interactions entre les objets et les sujets.

Troisièmement, nous affirmerons l'importance des analyses singulières dans une démarche archéologique de « compréhension d'un système de représentation dans son étendue » (Altman, 1989 : 125). Ce travail macroscopique de détermination des conditions d'émergence des singularités à l'intérieur d'une formation historique donnée pose une question d'échelle importante : quelle est la place des œuvres singulières dans une étude générale du cinéma ? Comment un film (ou une série de sons, d'images ou de films) peut-il influencer un système de représentation tout entier ? Est-ce qu'une séquence, un son ou une image peut entrer en résonance avec le Cinéma ? Nous verrons que l'étude des formes actualisées révèle l'action des forces virtuelles qui rendent possibles les agencements audio-visuels. Ce territoire est donc stratifié. Sous la surface apparente gît un réseau de

relations et de principes d'organisation qui conditionnent l'apparition des figures. Dans ce contexte, l'analyse des formes singulières est indispensable afin de comprendre les procédés de composition du cinéma contemporain.

### *Le chercheur-créateur, le performatif et le pragmatisme*

Notre positionnement sera toutefois différent : nous adoptons la posture du chercheur-créateur. Tout ce que nous écrivons entre en résonance avec nos propres expériences de création sonore. Pour le chercheur-créateur, une théorie du son filmique se doit d'être performative : elle fait entendre, elle enrichit notre expérience du son, modifie nos gestes et dynamise le processus de création. Dans ce contexte, la théorie et la pratique nous aide toutes les deux à écouter, à créer et à penser le son. Cette posture implique un système de relais entre la perception, les gestes de création et la réflexion. Le chercheur-créateur construit sa pensée en reprenant un critère de pertinence cher aux philosophes pragmatistes : il juge de la force d'une idée (de sa vérité) en mesurant les effets dans la sphère des idées *et* dans celle des actions.

Now however beautiful or otherwise worthy of stationary contemplation the substantive part of a concept may be, the more important part of its significance may naturally be held to be the consequences to which it leads. These may lie either in the way of making us think, or in the way of making us act. Whoever has a clear idea of these knows effectively what the concept practically signifies, whether its substantive content be interesting in its own right or not. (James, 1948 : 59)

The pragmatic rule is that the meaning of a concept may always be found, if not in some sensible particular which it directly designates, then in some particular difference in the course of human experience which its being true will make. Test every concept by the question « What sensible difference to anybody will its truth make ? » and you are in the best possible position for understanding what it means and for discussing its importance. If, questioning whether a certain concept be true or false, you can think of absolutely nothing that would practically differ in the two cases, you may assume that the alternative is meaningless and that your concept is no distinct idea. If two concepts lead you to infer the same particular consequence, then you may assume

that they embody the same meaning under different names. (James, 1948 : 60)

Toutes les idées développées dans cette thèse sont guidées par cette règle pragmatique : lorsque nous analysons les sons et les images à l'échelle des petites perceptions et de la pluralité des relations différentielles, c'est parce que ce niveau modifie notre conception de l'écoute filmique et du travail de conception sonore ; lorsque nous considérons l'écoute comme une conjonction de perception auditive, corporelle et visuelle, nous traduisons au niveau théorique la complexité de l'expérience sensorielle cinématographique ; lorsque nous mesurons les résonances entre la démarche des musiciens improvisateurs et celles des cinéastes documentaristes qui les accompagnent, nous rendons audibles les principes orientant l'action créatrice, qu'elle soit musicale, cinématographique ou théorique ; lorsque nous suivons les modulations de l'espace filmique à travers une série de parcours d'écoute et de mouvements sonores, nous explorons la dimension temporelle de l'espace à l'origine des échanges entre les représentations mentales et l'expérience vécue. Chaque chapitre de cette thèse tente donc de changer la façon dont on écoute, crée et pense le son. Cette performativité se concentrera sur quatre problématiques : la *perception* des sons, l'*organisation* des sons, l'*espace* des sons et la *pensée* sonore. Nous appelons ces thèmes des problématiques, parce qu'ils impliquent des processus, des relations modulantes, des intensités, des tensions, des principes qui se construisent au fil des rencontres entre des discours, des écoutes et des œuvres.

Dans ce contexte, nous proposons de ne pas se contenter d'une pratique des idées qui constate et classe des faits, mais bien qui transforme et produit une réalité, une situation, un événement. En privilégiant le performatif plutôt que le constatif, notre théorie « devrait frayer des possibles à venir, les faire émerger des constellations dans lesquelles ils scintillent, à peine visibles. » (Szendy, 2003 : 20-21). Le discours du théoricien « marque » les œuvres qu'il rencontre, qu'il décrit, qu'il façonne. Ses mots transmettent et produisent une écoute qui « intervient **dans** l'œuvre en la bouleversant durablement de ses traces. » (*Ibid.* : 21). Par l'entremise des mots, l'écoute agit ; sa performance (son parcours) fait partie des processus qui font l'œuvre. Par conséquent, l'évaluation des idées

n'a plus comme critère l'adéquation des mots avec un état de faits, mais bien la force de transformation qu'a le discours, sa capacité de bouleversement des gestes, des objets et des sujets<sup>16</sup>. La vérité-adéquation laisse place à une vérité-pragmatique. Ce changement dans la manière de faire de la théorie correspond avec la règle édictée plus haut : il présuppose que le langage produit des effets dans le monde, que les conséquences de cette performance ont une force plus ou moins élevés au niveau des idées, des actions et des films.

\*\*\*\*\*

En tant que chercheur-créateur, nous allons tout d'abord mesurer la puissance pratique du mixage en s'attardant aux différentes étapes de création d'une bande sonore au cinéma. Notre hypothèse est que les principes du mixage régissent à la fois la prise de son, le montage et le mixage.

### *La prise de son (avec Deshays et Cardinal)*

Les outils de la prise de son transforment notre perception du monde sonore.

À travers le casque, l'écoute microphonique induit une lecture particulière du réel. C'est un filtrage qui, par son décalage avec nos habitudes perceptives, illumine, hallucine notre rapport au monde. Le casque nous donne, dans la prise de son directe, non le réel, tel que notre cerveau a la liberté de le choisir, de le sélectionner et de l'explorer librement au quotidien, mais la production d'une image sonore plus forte encore. Si elle semble plus riche, elle n'est en fait que plus offerte à sa lecture. C'est un tout qui apparaît, une écoute globale, développée,

---

<sup>16</sup> Notre position reprend ici l'analyse que fait Jacques Derrida de la dimension performative dans la philosophie d'Austin : « Communiquer une force par l'impulsion d'une marque » (1972). Cf. aussi Deleuze et Guattari, 1972 : 11.

comme la photo tirée, et qui déroutent notre perception. (Daniel Deshays, 2006 : 83-84)

Tous les preneurs de son vous dirons qu'il faut apprendre à écouter le monde à l'aide du dispositif de captation : par exemple, le preneur de son sera attentif aux masses sonores continues (ventilation, machinerie, rumeur, etc.) ou aux éléments indésirables, puisque le microphone les captera en même temps que la conversation des personnages ; aussi, il jugera de la position du microphone par rapport à la source d'émission puisque la proximité et l'éloignement rendront audibles différents aspects du son (réverbération, frottement, grincement, bruits corporels, amplification des basses ou des hautes fréquences, etc.) ; il choisira également le type de microphone (monophonique, stéréophonique, directionnel, MS, sans fil) en fonction des éléments qu'ils veut capter (ambiance, voix, bruits, musique). Tous ces choix se font dans un environnement sonore où les déplacements du microphone et les manipulations de l'appareil d'enregistrement atténuent et amplifient de manière graduelle et continue les caractéristiques des phénomènes. La prise de son n'est donc pas seulement un découpage, une sélection brute d'une réalité qui s'inscrit à l'identique sur un support. Elle ne se réduit pas à une transformation d'un événement initial sous l'action d'un processus de médiation (cf. Altman, 1992 : 15-34). La prise de son opère une modulation du monde sonore, elle implique des opérations de mixage, c'est-à-dire une redistribution des composantes des phénomènes sonores.

En effet, le dispositif d'enregistrement sonore module la réalité physique puisqu'il ne hiérarchise pas les sujets, les objets, les paysages, les mouvements comme le fait l'auditeur. Les outils de captation (microphone, enregistreur, casque d'écoute) ont une « sensibilité » bien singulière : face au monde sonore, ils ne sélectionnent pas les sources pertinentes et n'organisent pas l'audible selon une visée subjective et variable. Nous affirmons pour l'enregistrement sonore ce que Kracauer disait de l'image : la prise de son met l'emphase sur des dimensions inouïs de l'univers sonore (Kracauer, 1997 : xlix, 28) et participent ainsi à *la production d'une réalité sonore*. L'expressivité des mouvements corporels (frottement, glissement, vitesse), l'identité sonore des lieux (réverbération,

ambiance), la complexité rythmique des phénomènes naturels (pluie, vent), la subtilité des voix (soupir, respiration, prosodie, dynamique) enrichissent les éléments codés (qu'ils soient linguistique, indiciel ou musical) d'une épaisseur matérielle dynamisée par l'énergie vitale du fortuit, du transitoire, de l'éphémère. Ces dimensions de la réalité sont normalement marginalisées par la perception quotidienne ; l'auditeur ne peut contrôler ces éléments qui sont indépendants de sa volonté. C'est sans doute cette vitalité et l'importance qu'elle prend dans la captation sonore qui créent le « décalage » perceptif décrit par Deshays, cet écart qui « illumine notre rapport au monde ». En nous présentant une réalité beaucoup plus riche que notre imagination aurait pu le concevoir, le cinéma nous pousse à reconsidérer la réalité physique, à la ré-écouter, à l'éprouver autrement.

Ainsi, les principes du mixage (modulation, dosage, relation d'éléments co-présents) régissent la prise de son cinématographique. Le processus de captation nous présente des intensités, des tensions, des rapports, tout un « nouveau tissu de relations » par lequel la réalité « acquiert une nouvelle consistance » (Cardinal, 2004 : 54). C'est cette réalité sonore spécifique qui « déroute » la perception, qui engage le sujet percevant dans une expérience de modulation où se rencontrent les matériaux sonores et le dispositif d'enregistrement. Contrairement à l'écriture qui opère une médiation symbolique par l'entremise d'un code linguistique, le dispositif d'enregistrement sonore opère une modulation analogique, c'est-à-dire qu'il construit une trace audible à partir d'un phénomène physique<sup>17</sup>. Ce processus de création d'une réalité constitue le matériau de base du concepteur sonore. C'est pourquoi une réflexion sur le son au cinéma passe inévitablement par une analyse des rapports entre cette réalité physique et le dispositif audio-visuel (Panofsky, 1995 : 120-122).

---

<sup>17</sup> Nous parlons ici de l'écriture dans son sens restreint, c'est-à-dire en tant que technique d'inscription alphabétique. Nous notons ici que les modalités de la marque (de la trace) et les processus mnémotechniques de cette écriture sont très différents de ceux mis en œuvre par le dispositif d'enregistrement sonore. Il faut distinguer ces considérations de nos réflexions sur l'inscription des écoutes, (l'otographie) et sur la réécriture de la réalité (cf. p. 15-19)

Le cinéaste et théoricien Serge Cardinal décrit très bien la dynamique relationnelle, active et modulante, entre le matériau sonore et le dispositif d'enregistrement.

La rencontre du dispositif d'audition et du son ne se fait pas sur une table de dissection, mais dans une sorte de tumulte, de métastase, où la force du dispositif d'audition et la force de la matière sonore s'affrontent, provoquant ainsi des changements d'ordres de grandeur, de niveaux et d'états qui entraînent la perception vers d'autres vitesses, d'autres relations. Leur rencontre, occasion d'une réorganisation du champ perceptif, ne laisse indemnes ni la matière ni le dispositif. Capter un son n'équivaut pas à soutirer une forme déjà constituée d'un chaos circonscrit, mais à moduler le champ perceptif tout entier, à le plier autrement, à l'engager sur d'autres durées. (1998 : 113-114)

La dissection se ferait selon les *principes du montage* : la production de sens et de sensation se fait alors par des opérations de coupure, de fragmentation d'un organisme, d'un corps, c'est-à-dire d'une extraction de parties et une recombinaison dans un autre contexte. Le tumulte et la métastase représentent quant à eux la *logique du mixage* : les relations prolifèrent, troublant l'équilibre des éléments, créant des mouvements, de nouveaux amalgames, provoquant des tensions, des intensités, renouvelant à la fois le dispositif, l'auditeur et les sons. Cet espace de résonance se définit par une confrontation des forces en présence, par une conjonction des mouvements ou une répulsion des éléments, par un mélange des entités qui sont traversés par ces vibrations, par cette turbulence diffuse et proliférante. Le preneur de son doit donc prendre position dans un espace sonore qu'il contribue à façonner ; il organise la rencontre entre des outils de captation et une réalité sonore. Ce processus implique une mise en mouvement des sons, des appareils et des auditeurs.

### *Le montage (avec Allard et Schaeffer)*

Les logiciels de manipulation sonore ont créé des ponts entre l'étape du montage et celle du mixage : les techniques numériques rendent possibles le dosage des volumes,

l'égalisation des fréquences, l'ajout de réverbération dès l'assemblage des éléments sonores. Ce travail permet de clarifier les intentions du concepteur sonore, de mesurer les effets du son sur l'image, et de rendre audibles les progressions dynamiques, les mouvements, les espaces, les densités dès le montage des éléments. La ligne maintenant tenue entre ces deux opérations d'assemblage et de modulation<sup>18</sup> nous fait prendre conscience de l'importance de la logique du mixage dès l'étape du montage.

Tout d'abord, le montage se compose de plusieurs couches sonores. La fixation sur un support ainsi que les outils de manipulation numérique permettent d'agir sur plusieurs niveaux, plusieurs nœuds perceptifs en même temps. La composition d'un paysage sonore nécessite de doser des couches sonores provenant de plusieurs enregistrements. Le monteur fait cohabiter sur sa table de montage plusieurs pistes qui interagissent les unes sur les autres : les fréquences de la musique peuvent entrer en conflit avec celles des ambiances (Allard, 2009) la lourdeur de la porte peut se composer de plusieurs sons (Calvert, 2008), la progression du vent peut modifier la perception de la voix, la densité oppressante de Kaboul est créée par une « orchestration » des klaxons, des cris, des rumeurs urbaines (Allard, 2009), les frottements de vêtements, les pas, les respirations, les craquements du plancher sont tous des éléments indépendants permettant de sentir la présence d'un personnage (Wedlock, 2012). « So the sound is conceived of in layers, and each layer requires a lot of work and a lot of editing » (Berger, dans Pasquariello, 1996 : 118). En effet, la simple synchronisation d'une fermeture de porte, avec le grincement, la vitesse du geste, l'impact, la mise en sourdine des sons provenant de l'extérieur, nous fait prendre conscience de la malléabilité de la matière sonore ; le monteur ne fait pas que placer des fragments provenant de sources diverses par rapport aux images, il module un flux sonore dans lequel il doit certes couper, mais surtout amalgamer (par l'utilisation de courts fondus enchaînés), contrôler les intensités (par l'utilisation des potentiomètres), bâtir l'espace filmique (en dosant la présence des voix, des bruits, des musiques, en définissant des zones de proximité et d'éloignement), donner une identité sonore aux corps et aux

---

<sup>18</sup> « Aujourd'hui, les monteurs mixent de plus en plus et les mixeurs montent de plus en plus... Il ne faut pas être trop susceptibles par les temps qui courent! » (Boudrias, 2009 : 7)

environnements (par la mise en présence de différentes qualités sonores – grain, allure, tessiture, poids), rythmer les variations du champ perceptif (par la cohabitation des attaques ponctuelles et des masses continues).

Ainsi, la redistribution des relations et la modulation de la perception que nous avons décrites lors de la prise de son se rejouent dans le processus de montage sonore. L'élément fondamental n'est pas ici le niveau quantitatif, le nombre de pistes – le travail du concepteur sonore Leslie Shatz pour Gus Van Sant est à cet égard un exemple de sobriété –, ni même la composition multi-couches des effets sonores –certaines séquences de *Forrest Gump* réalisées par le concepteur Randy Thom montre bien la valeur expressive de ce procédé. Les concepteurs nous disent qu'il est parfois simple de créer une composition sonore dense et complexe, et parfois très complexe d'obtenir un environnement calme et épuré<sup>19</sup>. L'important se retrouve au niveau des opérations rendues possibles par l'écoute et la rencontre de ces couches simultanées : le montage sonore favorise une pensée et un travail de modulation nécessitant un dosage des énergies, un mélange des composantes, une mise en résonance des moments (Beaugrand, 2009), un contrôle des émergences, des persistances et des disparitions, une « mise en charge des espaces » (Deshays, 2006). Dans ce travail où les éléments disparates participent rapidement à la création d'un espace sonore unifié (qui peut très bien contenir des tensions et des zones hétérogènes), l'action des coupures et des fragments s'inscrivent dans un processus plus vaste de mixage des phénomènes.

Afin d'orienter ces gestes, le monteur effectue de multiples écoutes du film et provoque plusieurs rencontres entre les sons et les images. Cette exploration plurielle des sons enregistrés se fait à plusieurs niveaux, et a pour but d'agir sur la matière. Le monteur

---

<sup>19</sup> Nous répétons ici à propos du montage sonore les propos de Walter Murch concernant le mixage : « One of the deepest impressions on someone who happens to wander into a film mixing studio is that there is no necessary connection between ends and means. Sometimes, to create the natural simplicity of an ordinary scene between two people, dozens and dozens of soundtracks have to be created and seamlessly blended into one. At other times an apparently complex 'action' soundtrack can be conveyed with just a few carefully selected elements. In other words, it is not always obvious what it took to get the final result: it can be simple to be complex, and complicated to be simple. » (Murch, 2005)

écoute « les intensités, la distorsion, les timbres, les plans sonores, la réverbération, le bruit de fond, l'architecture de l'espace acoustique » (Deshays, 28), le rythme, la synchronisation avec l'image, l'enchaînement des sons, leur cohabitation, la production de sens, la musicalité, les qualités matérielles d'un son, les composantes d'une figure audio-visuelle, la progression d'ensemble des séquences... Ces niveaux s'influencent, se hiérarchisent différemment dans chaque écoute. Ils sont autant de façon d'appréhender une même création sonore. Et comme le travail est inscrit sur un support, le monteur peut s'attarder à un niveau pour ensuite passer à un autre et progresser ainsi dans son travail. La forme finale est le résultat de tous ces petits gestes de modulation de la matière, de tous ces parcours d'écoute qui s'attachent à une ou quelques facettes à la fois d'une composition sonore multi-dimensionnelles. Ces gestes laissent leur trace et permettent de transmettre la façon dont le monteur entend le film. En choisissant de rendre audible un aspect, de hiérarchiser la présence et les interactions des éléments, le monteur injecte dans le film « sa sensibilité » et « son rapport au monde » (Allard, 11)<sup>20</sup>.

Le montage sonore nécessite donc un travail répété de la matière selon des niveaux différents. Le monteur tentera de mettre en phase ou bien en tension ces différents aspects : en travaillant les interactions entre le grain de frottement de la main sur la peau et le rythme des respirations, il rendra audible la mince ligne entre le plaisir et la douleur (*Trouble Every Day*, de Claire Denis), en doublant la prosodie de la voix avec une guitare électrique, il cherchera la musicalité et l'histoire de la langue québécoise (*Le Trésor Archange*, de Fernand Bélanger), en faisant cohabiter un vaste espace réverbéré et les bruits clairs et forts d'un corps déambulant, il ouvre un espace de circulation entre le proche et le lointain, entre l'intérieur et l'extérieur (*Last Days*, de Gus Van Sant), en mettant en résonances les micro-rythmes de la pluie, du vent et les mélodies bruitistes du musicien Fred Frith, il présente le potentiel expressif du fortuit pour le cinéma et la

---

<sup>20</sup> « Comme monteur sonore, j'ai un objet devant moi, un montage image : c'est un objet en processus et je m'y attaque avec les éléments qui sont les miens, avec ma sensibilité, avec mon rapport au monde. » (Allard, 2008: 11)

musique (*Step Across the Border*, de Nicolas Humbert et Werner Penzel), en enchaînant la parole hésitante, fait de pauses, de variations dynamiques et de réflexions profondes sur le monde sonore avec les sonorités fluides et continu d'une performance d'Evelyn Glennie au vibraphone, il explore la complexité et la disparité des états de cette musicienne sourde (*Touch the Sound*, de Thomas Ridelsheimer). Ainsi, le sens et la sensation cohabitent, s'influencent et se relancent dans un processus de mixage des différents aspects des sons mis en présence.

Dans ces parcours d'écoute, le monteur effectue des retours successifs sur les mêmes sons en se positionnant à différents niveaux. Les outils numériques de manipulation et de montage ont amplifié cette relation singulière de l'artisan avec ses matériaux. C'est dans le contexte de la création sonore sur bande que Pierre Schaeffer a décrit cette conception multi-dimensionnelle des phénomènes sonores. Ainsi, le musicien compose avec plusieurs structures (mélodique, rythmique, dynamique, morphologique) correspondant à des échelles différentes (le son en lui-même – son grain, son allure, son poids –, les phrases musicales – variations de hauteur, de durée, de nuance) (Schaeffer, 1966 : 375-376). Ces positionnements de l'auditeur face au monde sonore présente les phénomènes selon des visées perceptives très différentes :

Quand j'analyse la mélodie en notes, et quand j'analyse une note en ses éléments constitutifs, *je ne le fais pas selon les mêmes critères*. [...] *Le changement de niveau s'accompagne d'un changement d'intention*. (ibid : 275-276. Nous soulignons)

Ces déplacements forment une chaîne entre les objets sonores, composés de plusieurs éléments et les structures, composées de plusieurs objets. La perception des composantes, la synthèse de ces éléments dans les objets, et l'espace relationnel (les structures) dans lequel se distribue les objets, représentent trois niveaux explorés par l'auditeur/compositeur/monteur. Dépendamment du niveau, le créateur fera un usage différent des opérations de synthèse et de décomposition. Ainsi, le travail sur des éléments discontinus et distincts (le grain et le poids, par exemple) peut se traduire à un

autre niveau par la perception unifiée d'une figure (la fermeture d'une porte massive en bois). À un autre niveau, cette fermeture s'inscrit dans un paysage sonore (celui d'un chalet en forêt) composé de bruits d'oiseau, d'un sifflement de vent et de craquements de la charpente. C'est ainsi que le continu et le discontinu relancent le travail du monteur, l'obligeant à osciller entre les mouvements de synthèse et de déconstruction des phénomènes et des figures.

À un certain niveau des phénomènes, l'objet (isolé, cohérent) était une structure soudée d'éléments continus, non perçus distinctement. Il n'était pas perçu lui-même comme structure, mais bien comme objet pris dans une structure du niveau supérieur : discontinue. Cet objet vient-il à être dilaté (ou soudé avec d'autres) à un niveau tel que c'est désormais cette structure même (continue) qui s'offre dans le cadre des durées normales de perception? Tout le précédent registre inférieur (masqué, inconscient) des perceptions passe à l'ordre du jour; les perceptions du niveau supérieur disparaissent, sont dissoutes, faute de structure : l'objet est à lui-même sa structure de perception. Si par hasard il est lui-même composé d'éléments discontinus, ce sont eux, à leur tour, qui vont progressivement reprendre à leur compte le registre des perceptions précédentes. (Shaeffer, 1966 : 566)

Ainsi, dès le montage, le travail sonore consiste à franchir des seuils de perception, à rendre audibles des figures, des idées, des mouvements par une mise en relation des niveaux, des composantes, des objets, à définir des postures d'écoute permettant d'éprouver l'expressivité de certaines configurations. Le montage sonore implique une hiérarchisation des éléments qui s'effectue en fonction des écoutes que le concepteur veut favoriser. Par exemple, l'intelligibilité de la voix nécessite souvent une diminution de la densité de l'environnement sonore, la perception de la musicalité des bruits nécessite souvent un retrait de la voix – ce véhicule de sens qui appelle une écoute sémantique –, le sentiment de présence des personnages appelle une mise à l'avant plan des sons émis par le mouvement des corps (bruitage), le silence a besoin de quelques sons (souvent assez fort, cf. Boudrias, 2009 : 3) pour faire sentir son intensité et ses effets sur l'espace et le rythme.

Les processus de masquage, de redistribution, d'émergence et de persistance à l'œuvre dans le montage sonore tiennent compte de l'image, de ses rythmes, ses composantes, ses mouvements, ses orientations sémantiques. « L'écoute » de l'image appelle une division visuelle en zone (qu'elles soient dans le cadre ou hors-champ), en qualités plastiques (surface, textures, densité), en sources d'émission sonore.

[...] we can develop the sound for each one of those layers. So, you have the foreground action that's happening, then in the background there'll be people marching and a couple of helicopters landing and there'll be some guy yelling at somebody else, and somebody's digging a trench and there's a shell coming in. So you have many more layers of sound. »  
(Berger, dans Pasquariello, 1996 : 93)

L'ajout d'un son modifie à la fois la perception des images et des sons (Allard, 11). Le son redistribue les éléments de l'image, il participe à une nouvelle configuration du complexe audio-visuel. Il permet de pointer des éléments visuels<sup>21</sup>, de modifier la perception des textures<sup>22</sup>, d'accentuer ou de faire bifurquer une tonalité, une ambiance, une impression présente dans l'image<sup>23</sup>, de déformer les perspectives<sup>24</sup>, d'accélérer, de décélérer ou de suspendre des rythmes visuels<sup>25</sup>, de modifier la perception des corps et de leur

---

<sup>21</sup> « Le son peut indiquer l'endroit où regarder dans l'écran, tu peux aller chercher le regard du spectateur en utilisant des sons précis ; s'il y a une grande foule et que tu entends seulement le son d'une personne, ton œil va chercher à repérer la source du son. » (Calvert, 2008 : 12)

<sup>22</sup> « [...] si tu colles des sons très nets sur des images d'archive, la magie est brisée, ça ne fonctionne pas, il y a un décalage. Il faut travailler longuement la texture des sons ; prendre simplement des sons et les superposer à l'image, ce n'est pas suffisant. » (*ibid.* : 2)

<sup>23</sup> « [...] pour chaque décision d'enregistrement, nous avons essayé de prendre le relais d'une tonalité mélancolique qui traversait déjà plusieurs éléments du film (le clair-obscur des images, la vacuité des plans, les ellipses du récit) ; pour chaque décision de composition, nous avons tenté de répondre (sous la forme d'une accord ou d'un désaccord) au montage de l'image, à l'articulation des séquences, à leur rythme » (Allard, Cardinal et Comtois, 2002 : 160)

<sup>24</sup> « [...] il décale l'augmentation de l'intensité d'un bruit de tracteur par rapport à son avancé visuelle à l'avant-plan » (*ibid.* : 170)

<sup>25</sup> « [...] construisant une première fois une séquence polyrythmique avec des gouttes d'eau et les intermittences lumineuses d'une lampe de poche ; composant ailleurs des alternances complexes entre des nuages de vapeur, des rafales de vent, le roulement d'un train et un long travelling latéral sur un paysage en décomposition dans la vitesse » (*ibid.* 170)

mouvement<sup>26</sup>. En somme, ces fonctions rendent manifeste les répétitions et les reprises inhérentes à l'expérience audio-visuelle : le montage permet de tisser des relations sur plusieurs niveaux simultanés, d'entrelacer ces strates par une série de retours qui transforme le son et l'écoute. Ces dimensions relationnelle et itérative s'inscrivent dans la logique du mixage.

### *Le mixage (avec Murch)*

Le concepteur sonore Walter Murch décrit le mixage en lui trouvant un équivalent au niveau de l'image.

One of the fascinating things for me in mixing is that we do with the palette of sound –what sounds we choose to emphasize, how we put a spatial ambience around those sounds, what we choose to eliminate- is very much equivalent to what the director of photography does with light. By highlighting the planes of a face, then making the background go darker and slightly out of focus, and then putting a light over there to pick out the ring that's on the table, which otherwise you wouldn't see, the director of photography is directing the eye, *in a painterly way*, emphasizing certain things, de-emphasizing certain others. » (Murch, 116)

En travaillant le dosage entre les éléments, le mixage permet d'orienter l'oreille, et ainsi de faire entendre une configuration singulière de l'environnement sonore. À l'instar du directeur de la photographie qui influence les mouvements du regard, le mixeur oriente le parcours de l'écoute. Murch, qui connaît bien toutes les étapes de production d'un film – il réalise habituellement le montage image, une partie de la prise de son, le montage et le mixage sonore –, associe la logique du mixage au travail de composition d'image (et non pas au montage ou au découpage). La composition d'image implique des opérations de

---

<sup>26</sup> « Un oiseau, qu'on ne voit pas nécessairement, va rythmer le plan. Et si quelqu'un vit déjà à l'intérieur du plan, tu as le mouvement d'un corps, tu as un personnage, tu as un objet, autant de choses avec lesquelles notre oiseau va interagir pour produire le rythme de la séquence. L'oiseau est hors champ, mais si tu réussis à le glisser, et à le glisser avec suffisamment de subtilité, il a l'air d'appartenir à la séquence : ça te permet de donner un état, de donner un rythme à la séquence. » (Allard, 2008 : 16)

dosage, de hiérarchisation, de distribution des figures, des couleurs, des zones d'ombre et de lumière à l'intérieur d'un plan continu. Le directeur de la photographie transforme une matière visuelle composée d'éléments qui s'influencent mutuellement ; les qualités de lumière, de mouvements et de textures se modulent sur une échelle continue faite de petites différences, de détails, de variations dont l'équilibre ou les tensions sont précaires et nécessitent une attention constante. Le mixage permet de moduler ces degrés d'équilibre ou de tension en soulignant, en pointant, en amplifiant, en atténuant, bref en franchissant des seuils d'audibilité. Que ce soit une idée, une sensation, une émotion, une relation spatiale, une intensité temporelle ou une figure composée d'éléments provenant de tous ces niveaux, le mixage cinématographique a comme fonction principale de « rendre audible ». Ce travail d'audibilité est fondamental pour la pratique du mixage : les opérations et les manipulations techniques sont des moyens de concrétiser des idées et des affects<sup>27</sup>.

Pour Murch, cette audibilité est tributaire d'un processus créatif se déroulant à plusieurs niveaux.

Premièrement, le concepteur veut créer des couches sonores :

[...] let's define a *layer* as a conceptually-unified series of sounds which run more or less continuously, without any large gaps between individual sounds. A single seagull cry, for instance, does not make a layer. (Murch, 2005)

Ces couches sonores représentent des entités signifiantes qui seront l'unité de base du mixage sonore : les bruits de pas des soldats, les dialogues, les explosions et tirs balistiques, la Chevauchée des Walkyries. Chacune de ces couches se composent de plusieurs éléments, qui s'amalgament parce qu'ils possèdent des qualités sonores similaires (timbre,

---

<sup>27</sup> Cette dynamique s'applique au champ musical et cinématographique, comme en témoigne cette définition du praticien et théoricien du mixage Roey Izhaki : « A basic definition of [musical] mixing is : a process in which multitrack material –whether recorded, sampled or synthesized- is balanced, treated and combined into a multichannel format. Most commonly, two channel stereo. But a less technical definition would be : a sonic presentation of emotions, creative ideas and performance. (2008 : 5, nous soulignons).

dynamique, rythme, codification linguistique ou musicale, etc.)<sup>28</sup>. La capacité de ces sons à se mélanger, à s'inscrire dans une structure, dépend de leurs affinités « harmoniques ». Le mixeur est attentif aux effets d'une « superposition harmonique » : « some sounds will superimpose transparently and effectively, whereas others will tend to interfere destructively with each other and 'block up,' creating a muddy and unintelligible mix » (Murch, 2005). Le mixeur exerce un contrôle sur chacun des éléments en ayant en tête l'esthétique et le rôle de ce groupe de sons, de cette couche dans l'ensemble de la conception sonore. Par exemple, dans *Apocalypse Now*, Murch voulait donner au « champ de criquets » un « hallucinatory degree of precision and focus ». Il a donc enregistré les criquets un par un :

We brought a few of them into our basement studio, recorded them one by one on a multitrack machine, and then kept adding track after track, recombining these tracks and then recording even more until we had finally many thousands of chirps superimposed. The end result sounded unified – *a field of crickets* – even though it had been built up out of many individual recordings, because the basic unit (the cricket's chirp) is so similar – each chirp sounds pretty much like the last. This was not music, but it would still qualify, in my mind, as an example of harmonic superimposition. (*ibid.*)

Bien sûr, une couche sonore peut avoir l'uniformité d'un champ de criquet, mais elle peut aussi composer un paysage disparate (une rumeur urbaine, avec ses voitures, ses klaxons, son vent, etc.). Et bien sûr, un concepteur peut décider que les voix se distingueront de l'ensemble urbain et formeront une couche différente, ou bien ils participeront à un même ensemble. Ainsi, les distinctions sont relatives à chaque contexte et dépendent de la nature des matériaux ainsi que des intentions du créateur. L'élément constant est cette division de la matière sonore par couches et ce travail de plusieurs éléments afin de donner à une entité sonore ses qualités expressives en vue d'une diffusion dans un ensemble plus vaste.

---

<sup>28</sup> La chaîne objet-structure se rejoue ici : alors que nous décrivions plus haut les différentes couches nécessaires à l'élaboration d'une figure, Murch s'intéresse ici à un niveau plus global. Dans ce contexte, un mixage comprend quelques couches, qui elles se composent de plusieurs éléments.

Deuxièmement, le mixeur doit circuler entre différentes échelles de grandeur. Le travail des éléments individués et des différents ensembles qu'ils forment oriente l'écoute de la séquence. Ainsi, veut-il que l'on s'attarde à certains éléments plutôt qu'à d'autres ? À chaque moment, le mixeur doit décider quels éléments seront prédominants, quels éléments auront un rôle de soutien et quels sons peuvent être abandonnés, mis en sourdine. Au niveau physique (acoustique), plusieurs couches peuvent se superposer avant d'atteindre une saturation. Mais au niveau expressif et « conceptuel » (l'expression vient de Murch), le mixeur vise un équilibre entre la clarté (la perception de chaque élément) et la densité (la perception des ensembles). L'équilibre (*balance*) est atteint lorsque le mixeur réussit « à voir » à la fois les arbres et la forêt, « à entendre » à la fois les notes et l'accord. Pour réussir cet équilibre, le mixeur doit d'abord établir l'échelle où se trouvent les notes et les accords. Il doit hiérarchiser les éléments par ordre d'importance, selon leur signification et leur rôle dramatique, émotif et sensoriel. Murch a expérimenté ce processus pour la première fois lorsqu'il tentait de brouter les pas des robots dans le film *THX 1138* de George Lucas (1969). Il constata que lorsqu'il y avait plus de deux personnages à la fois, les pas n'avaient plus à être parfaitement synchronisés avec l'image.

[...] there are too many steps happening too quickly. As a result, each footstep is no longer evaluated individually, but rather the group of footsteps is evaluated as a single entity, like a musical chord. If the pace of the steps is roughly correct, and it seems as if they are on the right surface, this is apparently enough. In effect, the mind says "Yes, I see a group of people walking down a corridor and what I hear sounds like a group of people walking down a corridor (*ibid.*).

Lorsque la densité est trop grande, les éléments peuvent s'amalgamer et produire un effet d'ensemble. Le mixeur doit être attentif à ces changements perceptifs, pour rendre saillantes les caractéristiques essentielles de la séquence.

[...] if you have gotten Every Single Footstep in sync but failed to capture the energy of the group, the space through which they are moving, the

surface on which they are walking, and so on, you have made the same kind of mistake that Manet's student was making (*ibid.*).

L'erreur de l'étudiant d'Édouard Manet était sa répartition erronée de l'important et de l'inimportant. Il tentait de peindre de façon fidèle chaque raisin de la grappe, alors que pour Manet, l'important était de transmettre sur la toile le goût, la couleur, la poussière qui font de la grappe un objet pictural intéressant. Le travail du mixeur est de bien délimiter les ensembles signifiants, de réaliser les manipulations sonores afin de rendre audible la densité de ceux-ci, et de doser le nombre d'éléments afin que les composantes restent discernables, c'est-à-dire claires.

Comme dans le cas de la chaîne objet-structure, la dynamique clarté/densité s'applique à différentes échelles. Ainsi, le mixage de toute la bande sonore est guidé par ce principe. Après avoir dosé les éléments de chaque couche, le mixeur s'attarde aux interactions entre les couches. Pour éviter la saturation, il doit également sélectionner, hiérarchiser et mettre en sourdine des éléments.

There is a rule of thumb I use which is never to give the audience more than two-and-a-half things to think about aurally at any one moment. Now, those moments can shift very quickly, but if you take a five-second section of sound and feed the audience more than two-and-a-half conceptual lines at the same time, they can't really separate them out. There's just no way to do it, and everything becomes self-canceling.

La règle du deux-et-demi fait référence à cette expérience de synchronisation des pas de robots, où Murch découvrit que l'apparition du troisième personnage rendait impossible la distinction de chaque pas et provoquait un changement d'échelle perceptive. Si une séquence peut contenir les paroles de plusieurs personnages, les bruits de pas, le passage des voitures, la sonnerie de téléphone, la musique, l'ouverture des portes, le chant des oiseaux, etc., le mixeur ne fera pas entendre tous ces éléments en même temps. Il

distribue ceux-ci dans le temps afin d'en maximiser les effets et d'orienter leur lisibilité<sup>29</sup>. Une trop grande densité amoindrit la clarté; comme la lumière blanche, la saturation sonore, qui s'apparente au bruit blanc, contient plusieurs informations qui ne peuvent pas être décomposées ou distinguées par l'auditeur. « You still *hear* everything, technically speaking, but it is impossible to *listen* to it – to appreciate or even truly distinguish any single element ». En somme, le mixage permet de définir et de franchir des seuils d'audibilité, d'en contrôler la progression et de faire varier le degré de densité et de clarté selon les moments et les séquences<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> La description du mixage du film *Maurice Richard* de Charles Binamé par le mixeur Luc Boudrias va dans le même sens : « Il y a une scène de hockey qui nous a pris beaucoup de temps à mixer. Nous avons plusieurs dizaines de pistes d'effets sonores à doser : patins, bâtons, mouvements d'équipement, rondelle. Mais l'élément le plus difficile à mixer fût les sons de foule. C'est un son assez pénible, qui s'apparente à un bruit gris, c'est-à-dire qu'il comprend beaucoup de fréquences et que celles-ci ont tendance à masquer les autres sons, et à fatiguer l'auditeur assez vite. Dans cette scène, le concepteur Claude Beaugrand, mon co-mixeur Bernard Gariépy-Strobl et moi-même avons convenu de se départir des foules chaque fois qu'elles n'étaient pas indispensables... En visionnant la scène, nous avons repéré quelques moments au ralenti durant lesquels les sons de foules pouvaient disparaître. Or, il fallait parfois les ramener parce qu'on voyait une partie de la foule s'agiter et crier. Il fallait donc créer des passages, des pivots, pour que la foule apparaisse et disparaisse de façon crédible, pour que les transitions passent bien. Quand les foules ne sont pas présentes, ça libère l'espace, ça permet de regarder l'image et d'entendre autre chose, en particulier les bruits de patins qui sont selon moi très réussis. Dans cette scène, on joue moins de 50% des sons disponibles, et pourtant le résultat final est dense. Il fallait faire des choix. Même s'il y avait dans le montage sept ou huit pistes de foules disponibles en continu, nous n'en jouons la plupart du temps qu'une seule à la fois, celle qui correspond parfaitement au moment présent. Quand la foule se déchaine, après le but de Maurice, il faut céder l'espace sonore à cette foule qui prendra toute la place. Le cerveau se fatigue vite de trop d'information sonore à la fois. Accompagner l'image, sans devenir plus gros qu'elle, sans devenir « bêtement fort », éviter d'assommer le spectateur avec une trame sonore trop agressive. » (Boudrias, 2009 : 5-6)

<sup>30</sup> Une précision s'impose : nous ne tentons pas de définir des règles générales, ni d'imposer des gestes ou des postures d'écoute. La description des différents aspects de la création sonore au cinéma a pour but l'appréhension des principes à l'œuvre dans la pratique du mixage. En inscrivant les réflexions des créateurs dans leur contexte, nous dégageons progressivement des éléments structurants pouvant entrer en résonance avec nos gestes et nos idées. Ainsi, la pensée du mixage chez Murch se construit dans le cadre du cinéma narratif : « The challenge seemed to be to somehow find a balance point where there were enough interesting sounds to add meaning *and help tell the story*, but not so many that they overwhelmed each other. » « Conceptual density is something that should obey the same rules as loudness dynamics. Your mix, moment by moment, should be as dense (or as loud) *as the story and events warrant*. A monotonously dense soundtrack is just as wearing as a monotonously loud film. » (2005. Nous soulignons). De plus, Murch concède que sa règle du deux-et-demi n'a pas une valeur absolue. Il montre d'ailleurs par un exemple concret que la séquence d'hélicoptère d'*Apocalypse Now* fait cohabiter cinq couches à la fois. Il explique cette situation par la grande diversité des sources (musique, bruits, voix) ainsi que la distinction des sons rendue possible par le système de diffusion 5.1 (développé spécialement pour ce film).

\*\*\*\*\*

Nous tenterons de rejouer ces principes au niveau théorique : les analyses, les descriptions, les réflexions ont pour but de rendre audibles, c'est-à-dire de donner une réalité tangible, concrète, aux idées que génèrent l'expérience sonore cinématographique des films composants notre *corpus*. Nous jugerons de la pertinence de ces concepts en mesurant leurs effets sur nos gestes créateurs, sur notre perception du monde et sur notre compréhension de l'époque contemporaine. Nous voulons développer tout au long de cette thèse une pensée du mixage, car nous croyons que les films et le contexte actuel appellent et impliquent un déplacement de nos cadres analytiques, de nos écoutes, de notre conception du son et de l'image filmique. Comme nous l'avons entendu, la pensée du mixage inscrit les coupures, les interstices, les fragments dans un processus plus vaste. En définitive, c'est tout le complexe audio-visuel qui s'appréhende moins par plans, par choc dialectique, par synthèse du fragmentaire que par émergence, résurgence, résonance, dissonance et modulation.

## Chapitre 1

La perception des sons : émergence, résonance, modulation

*Hearing is a form of touch.  
You feel it through your body,  
and sometimes it almost hits your face.  
–Evelyn Glennie*

Par un mouvement hésitant, la caméra parcourt les courbes sans repères d'un corps à la constitution incertaine. L'écran tout entier devient une peau composée de légers reliefs. Progressivement, des éléments visuels orientent notre perception : les poils sont l'indice d'un corps masculin, le nombril offre un repère qui permet, pour un instant, de sentir l'étendue de ce corps dans l'espace. Or, ces points d'ancrage sont rapidement invalidés par le flottement de la caméra, qui brouille les repères en évitant de montrer un bras, une jambe, un cou... Les sons participent à ce sentiment d'indistinction. Nous entendons dans une proximité malaisante une série d'expirations ; ces respirations privées d'inspiration semblent inhumaines. Avec son grain de frottement mat, sa durée et sa fréquence irrégulières, ce souffle donne le fort sentiment qu'il « touche » la peau, qu'il en éprouve les courbes et les aspérités. Dans ce contexte, l'expiration et la peau forment-ils un seul et unique corps ou assistons-nous à la rencontre de deux êtres ? Comme souvent dans le cinéma de Claire Denis, l'émergence des figures se fera graduellement, par une redistribution d'éléments qui nous semblent familiers. Une main féminine apparaît et rejoint un visage, une respiration masculine régulière vient ponctuer le rythme des expirations ; la caméra et le micro s'éloignent légèrement, laissant apparaître le milieu auquel se rattachent la peau et le souffle. À la fin de cette séquence de *Trouble Every Day* (2001), nous distinguons une femme, Coré, qui caresse un jeune homme ; les différents degrés de flottement nous font éprouver la modulation d'un désir et la variation du plaisir<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Le lecteur trouvera sur le DVD en annexe les séquences de film qui sont importantes pour notre réflexion.

Afin de construire des corps qui « perdent le contrôle de leurs sens », qui « ne s'appartiennent plus », Claire Denis utilise le pouvoir de composition *audio-visuelle* du cinéma. La présentation d'un état de dépossession des corps passe par un entrelacement très précis du son et de l'image. Deux mouvements entrent en relation : l'expiration irrégulière et le mouvement de la caméra produisent une lenteur déstabilisante. Deux qualités de la matière se rencontrent : le grain de frottement mat ajoute un aspect rugueux aux légères aspérités de la peau lisse. Deux intensités s'influencent : les silences et les fluctuations dynamiques du souffle amplifient le léger relief produit par les dégradés d'ombre et de lumière. Ainsi, les mouvements, les qualités plastiques et les intensités sont des composantes du son et de l'image qui entrent en résonance ; ce sont ces éléments qui donnent une consistance au flottement entre le désir et la douleur. En effet, ce film met en scène des personnages malades, qui dévorent leurs amants. Cette pulsion destructrice est retenue dans la séquence décrite plus haut, mais elle se déchaîne immédiatement après grâce à une redistribution des mêmes composantes (mouvements, qualités plastiques, intensités) : l'expiration de Coré laisse place à des balbutiements, qui se mélangent alors aux pleurs de la victime ; cette intensité imprévisible fait voir les mouvements immenses qui s'opèrent à la surface – soudainement profonde – de la peau du jeune homme. À ce moment, les pulsions sonores et la peau forment un corps singulier irrigué par un fluide sanguin jaillissant à la moindre coupure. Le corps dans *Trouble Every Day* n'est pas une somme de viscères retenus dans une enveloppe charnelle (comme dans le cinéma *gore*), mais une peau pulsée, traversée par un amalgame de bruits et de sang.

Claire Denis filme l'émergence, l'évolution et à la dissolution des corps fluctuants ; elle s'intéresse aux capacités qu'a le cinéma de décomposer et de recomposer des figures audio-visuelles évanescents. Celles-ci sont le produit d'un agencement de composantes sonores et visuelles, de la mise en relation d'un grain, d'une tessiture, d'une couleur, d'une texture, d'une dynamique, d'une plasticité, d'un mouvement, etc.

Et pourtant, ce travail relationnel et rythmique est tout le contraire d'une autonomisation des matières de l'expression ; il présuppose que les figures du cinéma ne sont pas à recueillir, mais à construire, et qu'elles se composent d'éléments sonores et visuels<sup>32</sup>. En un sens, Claire Denis reprend un principe cher à Robert Bresson : « Il faut qu'images et sons s'entre-tiennent de loin et de près. Pas d'images, pas de sons *indépendants*. » (1975 : 84). L'entretien du son et de l'image a une dimension spatiale : le son crée des rapports de proximité et d'éloignement avec l'image. Ce positionnement – off, hors champ, in – qui a beaucoup été étudié dans une perspective asymétrique de distribution du son *par rapport* à une image centrale, est plutôt pensé par Bresson comme une détermination réciproque d'un sonore et d'un visuel en droit égaux, non hiérarchisés à l'avance. Il y a toujours un point de jonction, un échange entre l'audible et le visible cinématographiques. Les éléments mis en présence dans cette rencontre orientent notre perception de la figure audio-visuelle ainsi créée : dans *l'Intrus* (2004), la réverbération de la guitare et de la trompette accentue le tangage du paysage et la dérive du personnage ; dans *Beau Travail* (1999), les gestes chorégraphiés des légionnaires et la musique opératique de Britten rendent perceptible la discipline nécessaire à la création d'un corps collectif ; dans *Trouble Every Day*, l'amplification de la respiration et le grossissement des aspérités corporelles nous font ressentir la proximité entre les pulsions sexuelles et les pulsions destructrices.

---

<sup>32</sup> L'emploi des termes « figure », « relation », « rythme », « évanescence » nous permettent de poser la logique compositionnelle du cinéma de Claire Denis. Celle-ci se distingue du couple forme-matière (hylémorphisme) en mettant l'accent sur le devenir et les transformations des figures audio-visuelles. Le couple matériau-forces s'appréhende, se pense, se déploie à travers l'évolution rythmique de la modulation. Ainsi, une description et une analyse des figures nécessitent pour le théoricien de suivre les processus d'émergence, d'évolution et d'évanouissement des amalgames audio-visuels. Notre réflexion résonne sur ce point avec la pensée figurale, qui élargit la perception des corps cinématographiques au-delà des dimensions langagières et représentatives. Nous verrons dans les prochaines pages que le cinéma de Claire Denis implique cette logique compositionnelle, mais que la dimension sonore du complexe audio-visuel nécessite un travail d'élaboration de principes spécifiques (notamment au niveau des rapports entre les idées et les matières sonores). (Sur les couples forme-matière, matériau-forces, cf. Deleuze, 1980 : 422-423 et 2003 : 145, sur la différence entre le moule et la modulation, cf. Simondon, 1995 : 47, sur l'épaisseur des phénomènes sensibles au-delà du discours cf. Lyotard, 1971 : 9, sur l'analyse figurative au cinéma, cf. Brenez, 1998 et Vancheri, 2011).

En un autre sens, Claire Denis raffine et renverse le principe de Bresson en posant les questions suivantes : quels traits sonores ou visuels peuvent s'entretenir ? quelles configurations de sons et d'images me permettent de rendre perceptible la dérive existentielle d'un père, « l'esprit de corps » de la Légion, ou l'animalité au cœur du désir ? La problématique des rapports entre le son et l'image est importante, parce que c'est à travers ces agencements concrets que s'appréhendent les figures abstraites, les idées et les thématiques de ce cinéma. Autrement dit, la mise en scène de corps flottants (la danse dans les boîtes de Djibouti, le voyage en bateau, les reflets de la Seine, le bébé dans les herbes, la victime dévorée) et l'épreuve que subissent ces formes emportées par une dynamique de l'altérité, de l'étrangeté (la greffe de cœur, l'adjuvant Galoup, l'animalité, la puissance maritime du désert), sont inséparables d'une configuration précise, d'un mixage des matériaux cinématographiques.

Ainsi, ce cinéma construit des figures, il tente de rendre perceptibles les mouvements et les intensités qui animent les corps, les paysages, les rencontres. La problématique de *Trouble Every Day* peut se résumer ainsi : comment rendre audible et visible la proximité entre le baiser et la morsure, entre l'humain et l'animal, entre le plaisir et la douleur ? Le souffle sans inspiration et le flottement de la caméra sur la peau s'entre-tiennent : ils produisent un rythme et un mouvement dont la lenteur et la durée bousculent nos habitudes perceptives. Les gros plans sonore (le souffle « inhumain ») et visuel (la peau sans repères) défont notre conception du corps pour graduellement composer une nouvelle expérience corporelle et pneumatique. Les images et les sons entrent en relation pour créer une composition inédite, un complexe audiovisuel fait de peau, de sons (respiration, frottement) – et bientôt de sang. Cette relation indispose, elle crée un malaise physique et sensoriel qui contamine, au fur à mesure que la situation se clarifie, la dimension symbolique et dramatique de cette scène de dévoration. En somme, une idée (le corps malade), un affect (oscillant entre le plaisir et la douleur) et une action (la morsure) prennent leur consistance à partir d'un entretien entre des composantes sonores et visuelles.

Ce film nous rappelle que la matière et les idées entretiennent des rapports de détermination réciproque, que les sons et la pensée sont à la fois inséparables et distincts. Le cinéma crée des complexes audio-visuels dans lesquels les matériaux sonores et visuels sont les conditions d'existences, les supports sensibles des dimensions verbale, narrative, symbolique, idéale, sémantique et sensorielle de l'expérience filmique. C'est ainsi que le travail formel sur la matière est indispensable tout en étant inséparable d'une pensée, d'un récit, d'un geste, etc.

Ce chapitre montrera comment la perception cinématographique, en invalidant, en déplaçant, en complétant, en enrichissant notre perception quotidienne, modifie notre sensibilité, notre mémoire et notre façon de penser les sons. Nous étudierons tout d'abord les œuvres de Claire Denis qui, comme nous venons de l'entendre, pose des questions essentielles sur les rapports entre les sons et les images, entre la matière sonore et les idées. La redistribution des rapports de composition entre la peau, le sang et les sons révèle un régime perceptif spécifique où prolifèrent les « petites perceptions ». Nous verrons que cette conception de la sensibilité nous donne un modèle pour comprendre la formation des figures et le rôle de l'écoute dans l'expérience cinématographique. Le système des petites perceptions nous force à considérer les formes, les personnages et les intrigues comme le résultat de relations entre des vitesses, des trajectoires, des mouvements, des rythmes, des matières. Le son apparaît alors dans son hétérogénéité et sa multiplicité, et la perception permet d'éprouver cette complexité. Nous verrons que les principes perceptifs au cœur des petites perceptions (continuité, émergence, seuil d'audibilité) impliquent des opérations de mixage. En suivant les processus relationnels et le dosage des éléments co-présents, nous comprendrons mieux comment le mixage est central pour notre écoute et comment nos perceptions s'inscrivent dans un processus impliquant des idées, des thèmes, des symboles, des émotions, des sensations.

Après avoir établi les modalités d'entretien entre les sons et les images ainsi que les conditions d'émergence et de persistance des figures audio-visuelles évanescents, nous devons repenser les conditions d'existence de l'écoute cinématographique. L'oreille

sera mis en résonance avec le corps et la vue de l'auditeur, afin de rendre compte de la complexité de l'écoute cinématographique, qui met en jeu à la fois des sensations physiques, des postures corporelles, des relations spatiales, des variations temporelles, des processus cognitifs et conceptuels. Le documentaire *Touch the Sound* (2004) de Thomas Riedelsheimer, qui interroge le rapport aux sons de la percussionniste sourde Evelyn Glennie nous aidera à penser l'écoute dans un processus de co-création du sujet percevant et de la réalité sonore. Après avoir défait le sujet donné *a priori* par l'action des figures filmiques de Claire Denis, nous construirons donc un nouvel auditeur en suivant les chemins tracés par la musicienne Glennie. Son expérience du monde nous apprendra beaucoup sur la logique du mixage qui caractérise les parcours d'écoute de l'auditeur au cinéma. Nous décrirons les tensions et les relations entre les dimensions physiologique (rôle de l'oreille, de l'œil et du corps dans l'écoute) technique (amplification et isolation des détails), esthétique (création des figures cinématographiques) et éthique (protocole d'exploration de la réalité) de l'écoute.

### *Les petites perceptions : un principe de composition cinématographique*

Le mouvement des doigts sur la peau, le flottement de la caméra, l'expiration du souffle, l'apparition du nombril, le surgissement de l'ombre, le changement du rythme de la respiration masculine sont autant de micro-événements qui déploient les tensions inhérentes à l'attraction des corps. Les sens perçoivent les moindres inflexions, bifurcations, déphasages, décalages des matériaux comme les éléments au fondement de la représentation du désir et du plaisir. Tous les éléments du film participent à cette oscillation qui décompose chaque figure en plusieurs petites parties. Dans *Trouble Every Day*, le rouge du sang, le bruit du charriot, la déchirure du matelas, le timbre des violons, le grondement du camion, les crevasses de la peau, les soupirs des amants sont autant d'éléments qui entrent en résonance dans la composition des figures. Ces détails, ces légers changements, ces différentes relations inscrivent le mouvement des corps, des objets et des paysages dans une dynamique de flottement et de fluctuation. Le cinéma de

Claire Denis suit une logique « océanique » : l'entretien des sons et des images produisent des mouvements d'émergence et d'immersion fluides et progressifs (Chakali, 2005). Il y a toutes les figures qui se forment à partir d'une redistribution d'éléments partiels et tous les éléments qui ne sont pas visibles ni audibles, mais dont on ressent l'influence, la force d'affectation. L'émergence et l'immersion sont en fait les deux aspects d'un même mouvement : en nous faisant voir et entendre autrement le désir, la rencontre des corps, le travail physique, l'étranger, etc., ce cinéma évoque et appelle différentes situations qui appartiennent à d'autres temps et d'autres lieux. Ainsi, le texte de Melville reste en sourdine dans l'appartement de Marseille, le souvenir énergique de la dévoration investit le baiser et les caresses, les images du film *Le Reflux* se greffe à celle de *L'Intrus...* Se révèle alors une mémoire des gestes, des impressions et de la vitalité qui donnent aux figures audio-visuelles leur valeur expressive.

Afin de bien comprendre le fonctionnement de ce cinéma, il nous faudra convoquer un philosophe surprenant et inhabituel pour les études cinématographiques : Gottfried Wilhelm Leibniz. Nous analyserons le régime des petites perceptions parce qu'il rencontre le critère performatif que nous avons établi dans l'introduction de cette thèse : cette logique perceptive nous permet d'élargir notre écoute, il nous fait entendre autrement et constitue, plus de 400 ans après son élaboration, une approche très productive pour notre analyse de la perception au cinéma. Nous opèrerons une série de déplacements, de sélections, d'adaptations, de plis et de replis qui, inévitablement, modifieront les idées leibniziennes. Ce nouveau mixage rend compte de la démarche de Claire Denis et de l'écoute du cinéma contemporain. Nous prétendons que la conception de la perception qui se construit dans les films et les entretiens de la cinéaste ont une dimension leibnizienne importante *et* que le cinéma nous obligent à développer, à amplifier certains aspects négligés ou mineurs de cette philosophie afin d'en redécouvrir l'actualité et la pertinence<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Les philosophes seront peut-être surpris de cette rencontre entre Leibniz et le cinéma, puisqu'elle transforme le penseur du 17<sup>ème</sup> siècle en théoricien de la perception, voire en phénoménologue. Notons ici que les petites perceptions s'inscrivent chez Leibniz dans une cosmologie générale ayant pour principe l'infinité et la continuité, ces deux attributs étant les conditions d'existence des monades (Burbage et

Pour Leibniz, la perception d'un son ou d'une couleur « est composée de quantité de petites perceptions, dont nous ne nous apercevons pas » (NE 2, 9, 4, p. 105). Le monde sensible se divise infiniment en petits éléments qui entrent en relation et se regroupent dans notre perception. L'écoute agit selon un « principe compositionnel » (Schulthess, 2009 : 223) : elle assemble, clarifie, distingue une infinité de petites impressions (NE II, ii, 1). Ces dernières, même si elles restent inconscientes pour l'auditeur, définissent le contenu de l'expérience sensorielle : les petites perceptions « forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties, ces impressions que les corps environnants font sur nous » (NE, préface). Ainsi, l'écoute d'un son dépend toujours d'une *infinité* de minuscules ondulations qui ne sont pas remarquées en elles-mêmes mais dont les multiples effets déterminent notre appréhension du phénomène. Prenons le fameux exemple du

[...] mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque perception de chacun de ces bruits, quelques petits qu'ils soient... (NE, préface, 42)

Ainsi, la modulation du bruit de la mer dépend de l'interaction de multiples vagues qui sont elle-même composées de gouttelettes. Les qualités phénoménales de ce bruit varient selon le comportement et l'interaction de ces petits contacts qui ne sont pas perceptibles en eux-mêmes, mais qui produisent un effet de masse. Afin de décrire la nature composite de nos perceptions, Leibniz privilégie des sons complexes dont la source d'émission est

---

Couchan, 1993 : 21-32 et 102-108). Sur le rôle des petites perceptions pour la morale et les actions, voir Phemister, 2006 ; sur la conception des phénomènes dans le système leibnizien, voir Schulthess, 2009 ; sur les liens entre le calcul infinitésimal et la perception, voir Serres, 1968). Nous sommes conscient de notre remixage et en assumons sa dimension quelque peu hérétique et dissonante.

problématique, multiple, difficilement situable : « le murmure de tout un peuple assemblé » (« Considérations sur la doctrine d'un esprit universel », 1702 : 575), la chute d'eau (NE, préface : 41), le bruit de la mer (*ibid.* cf. aussi « Lettre à Arnauld », 9 octobre 1687 : 181). Ces phénomènes permettent aisément de comprendre que notre perception consciente est un point remarquable dans une multitude de petites perceptions confuses. Un son « enveloppe une infinité » de composantes ; la perception claire baigne dans une nuée continue, une constellation de petites perceptions dont l'effet sur notre corps diminue au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de l'auditeur (« à Samuel Masson (sur le corps) » GP VI : 628). La perception fonctionne littéralement selon un principe de mixage :

- A) Les qualités des phénomènes dépendent des interactions entre une multitude d'éléments simultanés qui communiquent de manière continue, de l'infiniment petit jusqu'à l'infiniment grand. Chaque perception consciente est tributaire d'un dosage de plusieurs composantes appartenant au même espace. La puissance et la densité d'un « bruit étourdissant » comme la rumeur de la foule dépend de l'interaction entre « tous les petits murmures de personnes particulières » (1702 : 575). Ces murmures sont également composés de multiples parties. Cette complexité démontre « l'immense subtilité des choses qui enveloppe toujours et partout un infini actuel » (NE, préface : 43). Cet infini actuel, qui dans l'ordre cinématographique désigne le continuum sonore (cf. le chapitre 4 de cette thèse), a donc une épaisseur spatiale ; les différentes échelles de grandeur adoptées par l'auditeur modifieront le contenu de la perception. Au niveau macroscopique, il sentira l'ampleur de la foule ; au niveau microscopique, il percevra la multitude des murmures ainsi que leurs singularités respectives ; en se promenant dans le paysage sonore, il distinguera des groupuscules composés chacun de plusieurs individus. Une même réalité sonore a donc une richesse d'exploration infinie qui dépend du positionnement perceptif de l'auditeur.

B) Les qualités des phénomènes à un moment précis dépendent d'une multitude d'éléments successifs qui communiquent de manière continue, du passé au futur. Ainsi, « le présent est plein de l'avenir et chargé du passé » (NE, préface : 42), dans une continuité qui détermine les variations temporelles des phénomènes (Monadologie, 22, § 360). La perception sert alors à juger des mouvements, des variations qui s'opèrent dans la durée et qui sont à l'origine de l'émergence, de la persistance et de la « mort » des phénomènes. Les perceptions rendent compte de cette variation continue, de ce rapport différentiel où les petites perceptions « déséquilibr[ent] la macroperception précédente et prépar[ent] la suivante ». (Deleuze, 1988 : 115). Le continuum (l'infini actuel) a donc une épaisseur temporelle ; son mode d'existence est différentiel, c'est-à-dire que ces figures se déploient grâce à la modulation des matériaux. L'auditeur juge d'un moment à partir de la mémoire du passé immédiat et des anticipations contenues dans la progression du phénomène. L'écoute a besoin de cette étendue temporelle pour percevoir les figures audio-visuelles ; l'audibilité du phénomène est tributaire des variations des matériaux et des relations audio-visuelles.

C) Il existe donc une chaîne continue, qui lie les perceptions successives (« une perception ne saurait venir naturellement que d'une autre perception » (Monadologie, 23)) et les perceptions simultanées (« [I]l faut bien que j'aye quelque perception du mouvement de chaque vague du rivage, à fin de me pouvoir apercevoir de ce qui resulte de leur assemblage, sçavoir de ce grand bruit qu'on entend proche de la mer » (« Lettre à Arnauld », 9 octobre 1687 : 181). Dans ce grand mouvement, le contenu de la perception est composé des relations spatio-temporelles qu'entretiennent les composantes de la matière sonore. Le passage à l'audibilité dépend d'une interaction complexe où les petites perceptions s'amalgament. En même temps, ce passage à la conscience « efface », « obscurcît » d'autres sons ou d'autres perceptions (NE 1, 9, 1, : 105). Il y a donc un

effet de masque, une limite de notre perception qui fait que l'on ne perçoit que quelques sons à la fois malgré la multitude d'impressions frappant notre oreille<sup>34</sup>.

Le monde sonore forme une continuité spatiale et temporelle. La perception crée des amalgames, elle recueille les configurations qui sont les plus remarquables, les plus enclines à nous faire tendre l'oreille. Par ce processus, l'écoute découpe un flux continu, elle s'attarde sur certains éléments et est attentive à l'apparition et à la fluctuation des sons. Cette conception de la perception nous aide à comprendre la pratique du mixage, qui consiste à distribuer les sons selon des degrés d'audibilité<sup>35</sup>. La continuité de la matière est même la condition de possibilité du mixage ; le dosage des composantes simultanées et l'organisation des enchaînements et des variations présuppose la division infinie et malléable du monde sonore. Ainsi, les petites perceptions ne sont pas seulement une métaphore aidant la création sonore, mais bien l'élément actif qui rend possible le mixage. «Les petites perceptions *sont* le passage d'une perception à une autre, autant que les composantes de chaque perception. » (Deleuze, 1988 : 115. Nous soulignons).

La séquence de dévoration de Claire Denis rend audible ce processus. Les petites variations du rythme du souffle et du grain de frottement, ou les plaintes progressives de la voix masculine nous font sentir l'imminence du basculement et la tension entre le plaisir et la souffrance. La mise en relation du souffle, de la peau et du sang forme un corps éphémère, fragile, inouï – une singularité émerge du grossissement et de la redistribution des composantes. En somme, le cinéma amplifie et raffine un processus qui reste chez Leibniz une déduction, une étape dans l'édification de sa métaphysique et de sa doctrine des idées. Cette conception de la perception devient dans le cinéma de Claire Denis un

---

<sup>34</sup> Cette remarque nous permet de souligner que les petites perceptions ne représentent pas une évolution, un simple raffinement de l'ordre sensible, mais bien une redistribution des rapports entre les matériaux. Ainsi, chaque échelle perceptive modifie les relations et par le fait même la hiérarchisation entre les éléments sonores et visuels. Ce que l'on gagne au niveau des petites perceptions, c'est la conscience des mouvements, des multiples composantes des figures. Conséquemment, ce niveau ne permet pas d'éprouver de grands ensembles (un paysage sonore par exemple).

<sup>35</sup> L'inverse est également vrai : les principes du mixage permettent de comprendre la perception. Voilà déjà une bonne raison d'opérer une rencontre entre Claire Denis et Leibniz : le mixage et les petites perceptions se relancent et construisent mutuellement une conception continue et différentielle de l'action perceptive.

principe de composition, une façon d'aborder le cinéma, c'est-à-dire une manière de filmer, de monter et de mixer la réalité.

*Les perceptions conscientes : intensité, seuil d'audibilité, dérive*

Claire Denis considère que les figures doivent être travaillées, construites, que le microphone et la caméra sont des outils pour « conquérir » un espace, une émotion, un contact, une perception (Bouquet, 2000 : 49). Le mouvement part donc du son, de l'image, pour ensuite déployer des zones émotives, thématiques, relationnelles. Il faut donc préciser comment nous pouvons rendre audible, c'est-à-dire comment nous pouvons produire une conscience inouïe du corps, de l'altérité, de l'étranger. La perception consciente d'un son nécessite le franchissement d'un seuil, un passage, une cristallisation. Les petites perceptions, confuses, présentes mais inconscientes, « préparent » « composent » et « suivent » la perception consciente. (Deleuze, 1988 : 116).

« [D]ans le fond les pensées confuses ne sont autre chose qu'une multitude de pensées qui sont en elles-mêmes comme les distinctes, mais qui sont si petites que chacune à part n'excite pas notre attention et ne se fait point distinguer » (« Addition à l'Explication du Système nouveau » GP IV : 574)

Le franchissement du seuil nécessite une excitation de l'esprit ; il faut que l'agencement de petites perceptions produise un effet, qu'il se distingue, qu'il soit remarquable. Lorsque le son bascule dans la conscience, il gagne plus ou moins en clarté, devenant « étourdissant », « grand », « frappant », il peut provoquer des mouvements plus ou moins intenses du corps et de l'esprit. Ainsi, « les perceptions remarquables viennent *par degrés* de celles qui sont trop petites pour être remarquées » (NE, préface : 43, nous soulignons). Cette gradation continue de l'intensité des effets exprime une conception du monde où le singulier, le remarquable émergent à partir d'une série de petites impressions confuses. Le manque de clarté vient de leur nombre et de la capacité limitée de notre faculté

perceptive. Rappelons-nous qu'elles sont de la même nature que les grandes perceptions, qu'elles proviennent de la même réalité, et, par conséquent, qu'elles diffèrent sur une échelle de grandeur extensive et de grandeur intensive. Le son, les couleurs ou les odeurs sont composés « de figures et de mouvements [...] si complexes et petits que notre esprit, dans son état présent, ne suffit pas à les considérer distinctement un à un » (« Méditations » : 156). Ces figures et mouvements s'amalgament dans un son et deviennent audibles grâce à un « intervalle », un écart, « pour petit qu'il soit » (NE, préface : 41), qui permet de provoquer un changement d'état de la mémoire et de l'esprit – « un bruit dont nous avons perception, mais où ne nous prenions pas garde, devient aperceptible par une petite addition ou augmentation. » (NE 2, 9, 4 : 105). Les relations entre les petites perceptions acquièrent, par cette addition, la force nécessaire pour la conscience de l'auditeur. Cette augmentation produit un lien de proximité parce qu'il affecte le corps et l'esprit. Le passage à la conscience nécessite une affection de l'auditeur qui verra, dans l'émergence d'un phénomène, un point singulier remarquable se distinguant de l'infinité des petites perceptions qui l'enveloppent à chaque instant. « Le corps est toujours frappé par les ambiants d'une infinité de manières » (NE, 1, 1 17 : 93), mais la perception consciente (l'écoute) clarifie, regroupe, elle rend plus signifiante, plus effective, plus expressive la réalité sonore. Cette réalité forme un continuum peuplé de rapports différentiels<sup>36</sup> :

Il faut [...] concevoir l'espace comme plein d'une matière originairement fluide, susceptible de toutes les divisions et assujettie même actuellement à des divisions et des subdivisions à l'infini, mais avec cette différence pourtant qu'elle est divisible et divisée *inégalement* en différents endroits à cause des mouvements qui y sont déjà plus ou moins conspirant » (NE, préface : 45-46. nous soulignons)

L'écoute divise, explore, arpente les différentes zones inégales de ce continuum sensible.

---

<sup>36</sup> Sur les liens entre le calcul différentiel (développé par Leibniz) et sa pensée philosophique, voir Michel Serres, 1968 : 182.

Le seuil d'audibilité, le passage à la conscience concerne pour Claire Denis un complexe audio-visuel stratifié. Le distingué ou le remarquable s'applique dans ce contexte à des matières expressives qui deviennent le support d'éléments non sonores (idée, image, symbole, thème, etc.). Il ne faut donc pas seulement définir les conditions d'existence d'un son ou d'une image, mais bien les conditions d'existence d'un complexe qui rend audibles des idées, du sens, etc.<sup>37</sup> Une longue et lente séquence de *L'Intrus* développe une conscience du corps, du paysage, de la dérive : nous suivons dans un plan séquence de quelques minutes les infimes variations de la mer, le tangage de la ligne d'horizon. Au crépuscule, nous distinguons de manière un peu confuse le contour d'un phare, de la mer, de la terre, du ciel. Cette visibilité en clair-obscur et la durée insistante du plan déplacent notre œil, nous incitant à passer de l'infiniment petit (le miroitement, le flottement littéral des formes, les variations de luminosité du ciel) à l'immensité du paysage représenté, composé de deux grands espaces, céleste et maritime, qui sont traversés horizontalement par un espace insulaire mince et sinueux. La séquence substitut à l'ambiance sonore de la mer, du vent, des vagues, un espace musical : la guitare produit un motif percussif (non mélodique) simple à l'aide d'un effet de réverbération et de délai (*delay*). Les sons en eux-mêmes se répètent en écho et le motif percussif recommence de manière insistante tout au long de la séquence. Le paysage audio-visuel ainsi créé est contemplatif ; nous assistons à une suspension, à un moment où se répète le mouvement de tangage et de miroitement d'un paysage sur un rythme musical qui ne progresse pas, mais qui insiste.

Et pourtant, nous l'avons mentionné, nous percevons beaucoup de petits mouvements, de petites figures qui contiennent à leur échelle tous les mouvements du film : appel du pacifique, flottement de l'identité, porosité des frontières, effet de l'altérité.

---

<sup>37</sup> En ce sens, nous ne tentons pas de réduire l'expérience cinématographique à la conscience qu'a le spectateur des effets des sons et des images sur son corps et son esprit. On peut très bien ne pas avoir conscience des subtilités des modulations sonores ou de la composition visuelle et, en même temps, ressentir les affects ou comprendre les idées exprimées par les figures audio-visuelles. La puissance du cinéma est justement de nouer les perceptions conscientes et les différentes composantes diffuses. Le masquage s'opère donc entre plusieurs niveaux du complexe audio-visuel (les qualités de l'image laisse place à la force d'une idée, le son ne se fait pas remarquer au profit d'un affect physique, etc.).

Ces variations émergent tout d'abord à partir de la trompette qui trace une ligne mélodique erratique, modulante. Ce motif musical amplifie les mouvements de l'œil en s'arrimant aux petites variations visuelles. Son frottement, suivi de sa résonance, donne du relief à ce paysage aqueux, fluide. De plus, ce son déclenche un mouvement mémoriel, puisque l'auditeur l'associe à une autre scène de dérive –lorsque Trebor abandonne ses chiens et sa maison afin de partir à la recherche de son fils dans les îles du Pacifique. Le paysage se peuple ainsi de souvenirs et d'émotions : la vie solitaire du personnage à l'écart du monde social, son désir de transmission, de filiation... À l'instar du spectateur, Trebor reste hors-champ ; ces deux corps percevant sont affectés par la force expressive, poétique de ce paysage audio-visuel qui tangue, se remplit, bouge sur place, sous l'effet des mouvements perceptifs, mémoriels, thématiques.

Tout à coup, cette dérive prend un nouveau sens : une minuscule lumière apparaît au loin, l'œil est troublé par ce changement infime qui affecte considérablement la composition du paysage. Le rythme lent instauré par la rencontre du mouvement de la mer et de la musique répétitive est modifié par la vitesse du scintillement. Le temps est à la fois répétitif, comme « la pulsation régulière d'un cœur [...] et *en même temps* il est continu et fluide, variable, élastique et imprévisible » (Nancy, 2005). Les souvenirs convergent vers ce point lumineux, ce phare qui attire toute l'attention du spectateur. Cette petite addition ajoute donc de l'espoir à cette dérive : Trebor a peut-être un endroit pour habiter, à tout le moins une direction, un point sur lequel s'orienter. Cette légère variation change la distribution des composantes du paysage, qui deviennent secondaires lors du passage à la conscience de la lumière. Cette dernière concentre la dynamique expressive du paysage audio-visuel dans une petite zone scintillante.

L'émergence du phare est un événement, un point pivot qui permet de franchir un seuil : nous ne passons pas d'un lieu à un autre, mais plutôt d'un état à un autre. À la question : comment rendre perceptible un changement d'état du personnage ?, Claire Denis répond : par un mixage de composantes sonores et visuelles, par un entretien audio-visuel dont la modulation augmente la force expressive du paysage. Nous

comprenons la puissance du régime des petites perceptions lorsque la variation lumineuse devient en soi un évènement. Le cinéma de Claire Denis présente cette dimension microscopique, et c'est en partie ce qui explique la finesse et la singularité de cette composition audio-visuelle. Mais il ne faudrait pas négliger la dimension macroscopique ; c'est le mixage des grandes perceptions avec les petites qui produit les mouvements perceptifs à l'origine des mouvements idéels et émotifs. En effet, cette séquence entrelace deux régimes signifiants. D'une part, la mer, l'horizon, l'île, le phare sont des *topos* dans une rhétorique représentative : leur agencement forme un paysage du Pacifique sud, il représente un espace réel au climat tropical et un lieu fictionnel où se déroule les actions, les situations dramatiques –Trebor accompagne à ce moment le cerceuil et le corps de son fils mort. D'autre part, ces éléments du paysage (ces *topos*) s'inscrivent dans une dynamique expressive : les états, les idées, les tensions *émergent* de la matière, des petits mouvements, des points de basculement et de passage. Le régime de l'expression rend inséparable la signification et l'existence, il inscrit l'esprit dans le corps, l'idée dans la matière (Taylor, 1975 : 17, 43, 79-82; cf. aussi Rancière, 2002).

Dans cet entrelacement du représentatif et de l'expressif, les figures apparaissent lorsque la composition atteint un point d'équilibre (ou de déséquilibre) ; le mixage détermine le positionnement et le degré de présence (l'intensité) de chaque composante. Le travail s'opère à l'intérieur d'un champ continu, où la dérive s'incarne dans le tangage, où la mémoire est activée par le son de la trompette, où la durée « s'élève et se suspend [...] trouée ou déjouée [...] par des simultanités incertaines » (Nancy, 2005), où le phare condense la multitude de souvenirs, d'impression, de mouvements, devenant à la fois un évènement esthétique, dramatique, symbolique. Tout part de la matière et de sa continuité spatiale et temporelle. Cette méthode est à la fois hasardeuse et incertaine, parce que les figures et les difficultés apparaissent au cours du processus de création.

Il s'agit de s'aventurer au-devant d'une forme, qu'on ne connaît pas : lorsqu'on s'en approche, le film lui-même propose une sorte de plongée, à travers une construction esthétique, vers un domaine plus profond, plus mystérieux. (Claire Denis, dans Frodon, 2001)

Le cinéma construit des figures de façon progressive, en dosant graduellement des composantes, dans le but de révéler une épaisseur, une profondeur, une expressivité de la matière sonore et visuelle. Lorsqu'on franchit un seuil, une nouvelle perception émerge ; nous entendons ou voyons autrement une réalité. La capacité d'invention du cinéma réside dans ce pouvoir de moduler la perception.

### *La perception élargie : relativité, plasticité, raffinement*

Leibniz examine à plusieurs reprises la relativité de nos perceptions, qui dépendent des capacités de nos organes et du contexte dans lequel notre corps se retrouve : nous ne remarquons plus le bruit de la chute ou du moulin si nous vivons à proximité (NE, préface : 42), notre perception de la chaleur de l'eau dépend de nos gestes et de notre propre température (NE, II : 21). Par conséquent, une perception « n'est pas une qualité sensible ou puissance de se faire sentir tout à fait absolue, [...] elle est relative à des organes proportionnés » (NE, II, viii : 21). Nous écoutons selon des proportions : nous n'avons pas conscience de toutes les petites harmoniques d'un son et nous ne pouvons distinguer chaque composante d'un environnement sonore. À chaque instant, notre perception met en perspective une réalité sonore, elle donne accès à un point d'écoute qui rend clair une certaine distribution des éléments en présence. Si je porte attention à la parole d'un ami, je ne remarque pas « l'impression que certains corps font sur l'organe de l'ouïe, bien que l'impression soit assez forte » (NE 1, 9, 4 : 105) L'écoute agit comme un filtre : elle s'attarde à une source, à une qualité acoustique, à une figure esthétique, à un code langagier. Cette sélection rend plus diffuses les autres dimensions sonores qui restent tout de même présentes à différents degrés dans la conscience de l'auditeur. La zone de clarté de nos perceptions est limitée. À l'instar du phare dans la séquence de

dérive, l'écoute concentre quelques aspects du son à la fois, elle construit une position à même la réalité sonore éprouvée. L'écoute est un parcours qui met en relation un auditeur, de l'espace et du son.

Cette relativité de la perception est d'autant plus grande que nos sens sont malléables. Ils sont influencés par les dispositions de la matière : un son plus fort en masquera un autre, une grande lumière rendra impossible la perception des plus petites variations lumineuses, l'eau de la mer Baltique diminuera « la salure spécifique » de l'eau de la mer du Portugal (NE, 2, 21). Nos perceptions sont tributaires du degré d'intensité des phénomènes qui les rend plus ou moins perceptibles, et qui en définissent les qualités sensibles. De plus, nos sens peuvent se détériorer. « Des yeux mal constitués » ne percevront pas la lumière, un malade trouvera le miel amer (NE, 2, 21). Un même phénomène peut donc être perçu de différentes façons. Enfin, et c'est le point le plus important pour notre réflexion, notre faculté perceptive peut se raffiner, s'ouvrir à des zones du continuum qu'elle ne croyait pouvoir sentir.

On sait que [...] celui qui aperçoit la couleur verte d'une poudre mélangée, ne la verra plus s'il arme son œil d'une loupe, mais observera un mélange de jaune et de bleu ; qu'avec des moyens encore plus puissants, d'autres expériences et raisonnements, il découvrira les causes elles-mêmes de ces deux couleurs. (« Animadversiones » GP IV : 365)

Si nos sens étaient assez pénétrants, les qualités sensibles, par exemple la couleur jaune de l'or, disparaîtraient, et au lieu de cela nous verrions une certaine admirable texture des parties. C'est ce qui paraît évidemment par les microscopes. (NE 2, 23, 12 : 171).

Le raffinement de la perception peut donc se faire de deux façons : premièrement l'auditeur, le concepteur sonore peut expérimenter le monde, c'est-à-dire mettre ses sens à l'épreuve. Il lui sera alors possible de distinguer le chant du merle de celui de l'étourneau, le paysage sonore de la forêt boréale de celui de la forêt de l'Estrie, le vent d'hiver de celui d'été (Allard, 2008 : 12-13). L'auditeur apprend à discriminer des phénomènes sonores qui semblaient au départ semblables. Il parfait sa compréhension des sons et des sources, et peut alors porter sa zone de netteté perceptive sur des éléments négligés ou inouïs du son.

Deuxièmement, le sujet percevant peut utiliser des prothèses « pénétrantes » qui amplifient les phénomènes. La loupe et le microscope changent complètement notre appréhension de la poudre verte ou de l'or jaune : la couleur uniforme disparaît et nous voyons de fines particules de poudre bleu et jaune, la texture des parties remplace la pépite d'or. Le changement d'échelle modifie considérablement notre perception d'un objet. La prothèse modifie le rapport entre le corps et l'objet, ce qui redistribue les composantes de la matière.

La nouvelle perspective, le nouveau contexte implique de nouvelles relations entre le sujet et l'objet. Ces relations produisent de nouvelles perceptions : le nouveau mixage des éléments révèle des propriétés, des qualités, des mouvements jusqu'alors invisibles, in-ouïs. Par le fait même, le changement de perspective masque certaines propriétés, qualités, mouvements qui étaient dominants, remarquables, distingués, au niveau macroscopique. Cette redistribution est importante car elle montre les limites de nos sens, qui, s'ils s'attardent à un niveau, expérimentent un dosage singulier qui n'offre pas une objectivation plus grande du phénomène – menant ultimement à une connaissance totale du son –, mais plutôt une configuration particulière tributaire d'une relation et d'un positionnement par rapport à une réalité sonore. Cette plongée, cette pénétration dans l'univers des petites perceptions peut théoriquement s'étendre et se poursuivre.

Au reste, si quelques couleurs ou qualités disparaissaient à nos yeux mieux armés ou devenus plus pénétrants, il en naîtrait apparemment d'autres : et il faudrait un accroissement nouveau de notre perspicacité pour les faire disparaître aussi, ce qui pourrait aller à l'infini comme la division actuelle de la matière y va effectivement » (NE, LIV, II : 12)

En somme, l'exploration de l'infiniment petit grâce aux outils de grossissement modifie le contenu de nos perceptions, qui restent relatives aux capacités de nos sens et de leurs prothèses. Ces dernières transforment les interactions entre les sujets et les objets, elles offrent un point de vue ou d'écoute qui transforme les relations entre les composantes du phénomène.

## *Cinéma et petites perceptions : un nouvel ordre de grandeur*

Le cinéma participe à ce mouvement d'élargissement de notre perception. Le dispositif cinéphonographique bouleverse les perspectives sonores et visuelles. Ainsi, le murmure peut atteindre une dynamique et une proximité inouïes et le bruit étourdissant de la mer peut devenir minuscule, à la limite de l'audible et de l'inaudible. L'enregistrement bouleverse l'ordre des grandeurs et rend audibles des détails qui échappent à notre oreille, nous donnant accès à une nouvelle dimension de la réalité sonore.

Le gros plan sonore nous communiqu[e] des impressions que notre oreille ne perçoit qu'exceptionnellement, bien qu'elle les capte sans cesse. Ces sons intimes et faibles, recouverts par le vacarme quotidien, comme cachés sous le déferlement des sonorités, nous les entendons, mais, tout simplement, nous n'en avons pas conscience. Ce sont les harmoniques basses, les petits événements du monde acoustique (Balazs, 1997 : 246)

Le dispositif sonore du cinéma rend donc audibles les petites perceptions. Les mouvements, fourmillements, événements du sonore franchissent le seuil de la conscience et s'inscrivent sur la pellicule. Certains cinéastes, dont Claire Denis, investissent la dimension microscopique et la mettent en relation avec les formes macroscopiques. Un geste de composition important de cette cinéaste est de créer un nouvel ordre de grandeur ; par exemple, le grossissement d'un visage et l'amplification d'un frottement affectent la perception que nous avons d'un enfant. Le défi est de transformer une possibilité d'agrandissement, de pénétration de la réalité à l'aide d'une prothèse en une puissance expressive<sup>38</sup>.

La séquence de randonnée pédestre dans *L'Intrus* nous montre comment la cinéaste utilise ce potentiel technique du dispositif comme un instrument d'écriture cinématographique. Un homme dans la trentaine se promène avec sa femme et ses deux

---

<sup>38</sup> Rappelons que nous avons défini cette expressivité comme une intrication du sens et de l'être, de l'idée et de la matière, de l'esprit et du corps.

enfants. C'est une des quelques séquences où nous voyons évoluer ce personnage dans ses activités quotidiennes (enlacer sa femme, nourrir ses enfants, peindre un mur, etc.). Ces gestes contrastent avec ceux de son père qui vit seul dans les bois (enlacer et nourrir ses chiens, dormir, se baigner, faire du vélo, conduire, se raser). Ce film présente la filiation comme un lien à reconstruire – le père Trebor ayant délaissé son fils depuis plusieurs années –, à recréer au fil des gestes et des relations. La filiation n'est pas naturelle et immuable, elle reste problématique et peut prendre différentes formes – Trebor adoptera un deuxième fils, il se fera greffer le cœur de son premier fils assassiné (cf. sur ce thème Nancy, 2005). La fin de la séquence dans la forêt du Jura construit une expérience surprenante de la filiation. Après une balade en famille, où nous entendons l'écoulement d'un ruisseau, la marche d'un groupe de randonneurs, nous délaissons la mère et l'enfant de deux ans pour se retrouver avec le père et le poupon qu'il tient contre lui, sur son torse. La perspective sonore se modifie, nous passons d'un paysage sonore d'une grande profondeur (écoulement d'un ruisseau, pas des randonneurs, onomatopée de la mère et de l'enfant, oiseaux, vent) à un espace très restreint : l'environnement sonore se confine à trois éléments reliés au corps du père. Le souffle irrégulier de l'homme, le frottement de ses souliers dans les herbes longues et le bruit des moustiques sont considérablement amplifiés ; ils créent un sentiment de proximité et se détachent d'un fond indifférencié (un vent continu sans modulation, quelques oiseaux au loin). Cette zone d'écoute concentre l'attention sur les sons produits par le corps de l'homme et les insectes qui s'en approchent. La caméra portée s'attarde quand à elle sur le visage du poupon. La douceur du regard et du sourire est brouillée par les mouvements brusques à l'intérieur du cadre. De plus, l'herbe, hors foyer, forme une matière visuelle instable, composée d'ombres et de masses vertes défilant en diagonale vers le bas de l'écran. Le gros plan compose le visage à partir de la mise en relation de deux vitesses de tremblement ; ainsi, les expressions faciales sont relativement stables parce qu'elles se détachent d'un fond intense et tumultueux (l'herbe). La régularité du bruit des pas dans l'herbe sert de mesure étalon : si elle ajoute une stabilité à l'ensemble en créant un rythme prévisible, elle rend d'autant plus visible l'irrégularité du mouvement visuel qui accompagne ces pas. La respiration et les insectes soulignent les variations du visage. Lorsque que les insectes deviennent

inaudibles, l'espace se rétrécit, et le regard du poupon se dirige vers les yeux de son père, hors champ. Toutes les micro-variations du visage se cristallisent lors de ce regard, dévoilant un sourire emporté par les chocs visuels. Nous verrons par la suite le visage du père, filmé par le même procédé. Dans ce cas, le fond visuel est le ciel bleu, troublé par quelques arbres au bord du cadre. À ce moment, c'est la respiration qui s'arrête, et les yeux en larme se lève vers une croix. Puis l'image s'assombrit, le paysage s'élargit, le vent se lève et le tonnerre retentit au loin.

Cette séquence donne une réalité concrète à la filiation : ce concept – qui est aussi un sentiment – s'exprime par une mise en relation d'un gros plan sonore et visuel. La proximité de la caméra et du microphone change notre perception des figures. C'est le mouvement saccadé de l'herbe hors foyer et les petites variations des yeux, de la bouche, des sourcils, des cheveux, qui composent le visage du poupon. Ce sont les frottements réguliers de l'herbe et irrégulier de la respiration qui assurent la présence du père. C'est finalement l'interaction des éléments sonores associés au père et des éléments visuels associés au poupon qui incarne la filiation : ainsi, le fils est emporté dans le déplacement du père, son visage est perçu à travers ces mouvements sonores et visuels. Le poupon réagira à ce mouvement en levant les yeux et en souriant (lors de la suppression des insectes). Le lien se concrétisera lors du gros plan sur le visage du père, qui répète les tumultes déjà perçus sur le visage du fils. C'est alors les larmes qui envahissent progressivement les yeux instables du père. La filiation n'est pas ici un concept abstrait, une représentation générale, c'est un amalgame audio-visuel singulier, composé de mouvements, de variations, de petits gestes minuscules dont la résonance crée un lien, une réaction réciproque chez le père et le fils. La proximité et le contact physique, sonore et visuel donne une figure à la filiation, ce qui met l'emphase sur les relations humaine plutôt que sur le lien biologique. En somme, la filiation n'est autre que cet *espace-temps* composé de *l'entrelacement* et de *la succession* (champ/contre-champ) de mouvements sonores et visuels. Le drame de cette relation est d'autant plus tangible qu'il existe une grande distance entre Trebor et son fils, et que leur lien père-fils n'a aucune consistance ou existence concrète. Le film montrera que même le cœur greffé du fils dans la poitrine

du père n'est qu'un point de départ dans cette relation, qu'une intrusion radicale dont l'enveloppement d'un corps dans un autre constitue un rapprochement qui pourra difficilement perdurer dans les gestes de Trebor. La séquence que nous venons de décrire nous a montré comment la filiation se ressent à travers une synchronisation (poly)rythmique ; ce processus reste à faire dans le cas du personnage principal de *Intrus*. Il est remarquable que le cinéma puisse rendre compte d'une expérience aussi complexe, qui se vit quotidiennement lorsque l'on est parent. L'attachement se noue dans les détails, par une respiration, un geste, une posture, un mot, un rire, une odeur, dont la proximité entretient la conscience de la filiation et nous fait dire : « c'est ma fille ». Contrairement à une idée largement répandue, ce lien n'est pas inconditionnel et naturel, il se construit et devient effectif en grande partie sous le régime des petites perceptions.

### *Les idées audio-visuelles : consistance et fluctuation*

Pour Claire Denis, les formes cinématographiques sont toujours problématiques, elles doivent se conquérir ; c'est le *rapport* entre des éléments sonores et visuels qui produit l'épaisseur charnelle et la consistance des figures. Celles-ci sont le produit de ses relations audiovisuelles ; c'est l'entretien du souffle et de la peau qui rend perceptible un corps tendu, lisse et profond à la fois, dont la surface violentée permet l'extrusion et l'intrusion des sons et du sang ; c'est la dynamique musicale, le mouvement maritime, céleste et le scintillement sur l'île qui composent un paysage peuplé de souvenirs, d'incertitudes, de dérive ; c'est la proximité des corps visuels et sonores qui rendent possible l'expérience de la filiation. À l'instar de la peau pulsée de *Trouble Every Day*, l'image entière est une surface perméable traversée par des occurrences sonores. C'est par cette pénétration réciproque que l'amalgame sonore et visuel acquiert une profondeur.

D'un côté, l'image est « une surface [...] de réfraction » ; elle offre un contexte de résonance à des sons « déformés par leur entretien avec les choses visibles » (Campan, 1999 : 25) ; la matière sonore se distribue par rapport aux éléments visuels, elle se brouille

ou se précise selon les points de vue. De l'autre, le son donne une présence aux objets visuels par l'entremise « d'indices sonores matérialisants » (Chion, 1990 : 98) qui font « ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission : sa nature solide, aérienne ou liquide, sa consistance matérielle, les accidents survenant dans son déroulement, etc. » (Chion, 2003 : 424). Le dosage de ces éléments influencent notre perception des figures, qui gagnent un poids, un degré de présence ; le son prolonge et amplifie l'action des corps dans un environnement, il est la conséquence d'un contact, d'un geste, d'une relation entre des matières et des êtres. En somme, le travail du sonore rend les formes plus ou moins incarnées, concrètes, présentes ou bien désincarnées, fantomatiques.

En privilégiant dans plusieurs séquences des sonorités denses produisant une conscience exacerbée de la matérialité des figures, les films de Claire Denis explorent « un rythme fait de multiples sensations fugitives, de chocs, d'événements spasmodiques » (Chion, 1990 : 127). La charge expressive de ces petites actions provient du dosage des éléments, de la capacité du cinéma à inventer un ordre des grandeurs qui favorise une mise en relation singulière des composantes audio-visuelles. La cinéaste s'intéresse à la « prise de corps », au « frôlement » (Denis, 1994 : 25), au contact, à la vitalité des corps et à leurs transformations. Son utilisation du dispositif cinématographique permet de capter et de présenter les mouvements vitaux qui rendent instables et fluctuants ces formes. « Un corps n'en finit jamais de se composer et de se décomposer, de naître et de mourir, de se configurer dans l'assomption d'une identité et de se démultiplier en zones de désir, de plaisir et de douleur » (Nancy, 2001 : 64). Le défi est de trouver l'agencement des composantes sonores et visuelles nous rendant attentif à cette instabilité.

Les caractéristiques phénoménales du son le rendent particulièrement apte à incarner l'émergence, l'évolution et la disparition des corps.

« [L]e son naît, résonne et meurt ; événement plutôt que chose, il manifeste le mouvement d'advenu dans sa pureté même. Avant de pouvoir être reconnu et nommé comme un objet sonore (clapotis ou mélodie), le son en dit l'évanescence » (Campan, 1999 : 17).

Les composantes sonores ont une dimension énergétique qui précède et rend possible la formation des figures. Cette ondulation, cette fluctuation reste imprévisible et pleine d'imperfections, de spasmes, de répétitions, de bifurcations. Le monde sonore « change constamment, il est en perpétuel devenir et on ne peut pas le maîtriser complètement, au risque de l'aplatir, de lui retirer sa force » (Deshays, 2010 : 8). Le microphone permet de capter la vitalité du son, sans recourir au filtre de l'oreille humaine. Il est alors possible pour la cinéaste d'amplifier ces petites perceptions énergétiques, d'en organiser la fluctuation tout en conservant une part d'affection non volontaire, c'est-à-dire en donnant un rôle expressif aux aspérités de la réalité sonore.

Cette vitalité permet « l'enchaînement de blocs d'impression ou d'émotion », où s'entretiennent des composantes visuelles et sonores pleines de fluctuations (Denis, 2000)<sup>39</sup>. La force émotive et affective de ce cinéma provient en partie de cette façon de présenter un monde sonore composé d'une infinité d'indices sonores matérialisants ; ces éléments signent les corps, ils les singularisent ; l'itération et l'intensité du moteur donnent une présence, ils soulignent la charge émotionnelle et pulsionnelle de l'arrêt du camion au début de *Trouble Every Day* ; l'irrégularité imprévisible du glissement du corps de Trebor dans l'eau nous fait sentir l'irruption du malaise cardiaque qui trouble sa nage (*L'Intrus*) ; la complexité des multiples bruits hasardeux de frottements, de contacts métalliques et terreux donnent à l'entraînement des soldats une dimension poétique et musicale qui les éloignent du militaire pour les rapprocher de la danse (*Beau Travail*). Que ce soit la résonance entre le mécanique et le désir, la montée bruyante de la dysfonction dans le corps malade, ou la dimension poétique des gestes répétitifs des légionnaires,

---

<sup>39</sup> « [F]or me, cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing. To make blocks of impressions or emotion meet with another block of impression or émotion [...] As a spectator, when I see a movie one block leads me to another block of inner emotion, I think that's cinema. That's an encounter. » (Denis, 2000c)

l'amplification des petites aspérités construit un point d'écoute singulier qui place à l'avant-plan la dimension énergétique et imprévisible de la matière sonore. Les corps adoptent le rythme de cette fluctuation, ils se forment et se transforment, conservant cette évanescence propre à l'événement plutôt qu'à la chose ou à l'individu.

### *Les corps audio-visuels : rencontre, événement, altérité*

Nous écoutons à travers les sons des processus, des variations, des modulations. Avant même de se rattacher à une source d'émission, le son est la manifestation sensible des interactions entre les corps et leur milieu.

Il n'y a de sonore que du sonore des contacts : le sonore se crée lors d'un déplacement, d'un choc ou d'un frottement. Au son, tout ce qu'on entend est l'expression d'une vitalité, d'une transformation des choses. Et, à ce titre, tout le sonore du monde est digne d'intérêt puisqu'il est le témoin de la transformation des choses, aussi puissant que discret, il signe par ses traces mouvantes les enjeux du vivant. (Deshays : 11)<sup>40</sup>

Les qualités sonores des corps se définissent par une série de rencontres : la fluidité du corps de Trebor est troublée par une vibration à l'allure irrégulière, par la résistance de l'eau et celle de son cœur ; le poids du corps des légionnaires se fait sentir à travers le bruit des pas sur le sol, du souffle dans la gorge, des vêtements sur la peau, des gestes dans le désert venteux. Ces séquences nous font prendre conscience des opérations de synthèse de l'écoute qui attribut à *une* source précise un phénomène relationnel multiple et complexe. En effet, le son est produit par une série de petits contacts entre des matières, des corps, des objets, des milieux.

---

<sup>40</sup> « Nous habitons un monde peuplé de sons qui bruissent et qui le trament. Ils sont les reflets d'activités qui indiquent que « quelque chose se passe », que nous côtoyons le vivant. Le son est le signe que quelque chose vit autour de nous » (Beaugrand, 2009 : 4). « Anything in our world that moves vibrates air. If it moves in such a way that it oscillates at more than about 16 times a second this movement is heard as sound. The world, then, is full of sounds. » (Schafer, 1969: 5). Voir aussi Casati et Dokic, 1994 : 37.

Dans une simple note de piano, par exemple, nous pouvons déceler le mouvement d'un marteau et de la mécanique d'échappement qui se déploie, l'ondulation de la corde frappée, le « friselis » de l'ensemble des cordes, les vibrations de la table, le frôlement du doigt sur la touche, la touche, qui, en remontant, crée un petit choc (sans oublier la présence physique et sonore de l'interprète : sa respiration, le contact des doigts sur les touches, etc.) : la propagation de tous ces mouvements dans l'espace éveille d'autres mouvements, vibrations, échos, etc. (Meric, 2012 : 270)

La force expressive du cinéma de Claire Denis provient de la mise en scène de ses effets de résonance qui modifient les lieux et les êtres. Le son est un événement qui se compose de multiples mouvements et relations. Cette dynamique de l'écoute transforme également le regard qui devient sensible aux contacts, aux frôlements, aux vibrations. Par conséquent, les corps audio-visuels deviennent des événements qui se forment et se déforment « dans le jeu mouvant de la lumière, du coloris, du sonore » (Campan, 1999 : 9).

Notre analyse du processus d'émergence des figures audio-visuelles n'est qu'une étape qui ne rend pas totalement compte de la singularité de la démarche de la cinéaste. Il faut ici distinguer le niveau phénoménal du niveau expressif et décrire les passages et les interactions entre ces niveaux. Ce qui intéresse Claire Denis, c'est *la transformation des seuils de perception physique en seuils de perception esthétique* ; ces figures rendent audibles non pas des ondes, mais une idée, un thème, une relation qui s'incarne dans les sons. Ainsi, lorsque Daniel Deshayes nous parle de l'intérêt que suscite chez lui l'entière du monde sonore, il ne veut pas dire que tout son a une valeur esthétique dans tous les contextes, mais plutôt que tout son, parce qu'il contient une vitalité, a un potentiel expressif que le créateur sonore peut révéler, explorer, organiser. Il est donc possible d'établir les seuils d'audibilités du phénomène, de considérer la nature événementielle des sons en général, mais ces principes ne prennent un sens cinématographique que si leur potentiel expressif s'actualise dans des figures audio-visuelles.

Claire Denis fait de l'émergence, de l'engendrement réciproque et conjoint du corps et de l'idée, un principe de composition filmique. En travaillant le son, ce «

[p]hénomène furtif dont l'être n'est que de passer, qui excède toute mise en présence, toute fixation d'une identité » (Campan, 1999 : 18), la cinéaste explore différents états des corps (désir, pulsion, attente, dépassement). L'espace de rencontre audio-visuel favorise dans ses films une expérience de l'altérité. Pour la cinéaste, c'est lorsque la conscience de l'autre (qu'il soit procès, sujet ou objet) devient intense qu'on peut ressentir son importance dans la formation de notre perception et de notre pensée. Les images et les sons deviennent « cinématographiques » quand ils donnent une consistance à l'altérité : dans *Chocolat* (1988), les travellings acquièrent une puissance émotionnelle en suivant de petits personnages qui se fondent dans un immense paysage en mouvement (Gili, 1988) ; dans *J'ai pas sommeil* (1994), le montage permet de considérer les regards et les frôlements comme de possibles liens avec un meurtrier<sup>41</sup> ; dans *Beau Travail*, la musique d'un opéra de Britten et les images de la légion à Djibouti permettent de « se sentir étranger », d'éprouver le choc du climat, des paysages et des habitants (Denis, 2000a : 50-53) ; dans *Trouble Every Day*, les séquences de morsures, où l'on voit très peu et où le son acquiert une charge horrifique<sup>42</sup>, mettent en scène un rapport trouble aux corps de l'autre, qui réveille « l'angoisse de ne pas savoir transformer la passion en amour »<sup>43</sup> ; dans *L'Intrus*, la répétition d'une musique et de gestes au Nord et au Sud, la greffe du récit de Jean-Luc Nancy et d'images d'un vieux film mettant en vedette Michel Subor, les variations sur le thème de la filiation sont des procédés qui explorent les différentes modalités de l'intrusion physique (« d'un territoire dans un autre ou d'un personnage dans le territoire de l'autre ») et de l'intrusion mentale (« pressentiments », « rêveries », « projection dans

---

<sup>41</sup> La seule façon de m'approcher du meurtrier qui me semblait correcte (...) c'était de le faire par des relais, des liens du hasard. L'apparition du meurtrier dans la ville, c'est l'idée du frôlement, des passants, on peut boire un café à côté de lui sans le savoir. Avec Daïga, le personnage de l'étrangère (...), ce frôlement devient même physique, leurs doigts se touchent, comme une passation de relais dans une course, d'autant plus que c'est elle qui part finalement avec l'argent que Camille a volé aux femmes qu'il a tuées. » (1994 : 25)

<sup>42</sup> « Choisir de montrer oblige ensuite à savoir comment montrer. Bien sûr, mais cette question concerne toute la mise en scène, pas seulement ces scènes en particulier. La réponse consiste à essayer de faire du cinéma, pas du grand guignol. [...] *Trouble Every Day* comporte deux scènes effectivement sanglantes, qui viennent à leur heure dans le récit, sans rien de forcé. On voit d'ailleurs en fait assez peu, le son joue davantage que l'image. » (Frodon, 2001)

<sup>43</sup> « Je suis partie de films que j'aimais, *La Belle et la Bête* de Cocteau, *Cat People* de Jacques Tourneur, et de la littérature fantastique, en particulier Sheridan le Fanu, des œuvres où la pulsion érotique est le moteur, mais où elle se résout autrement que par les manifestations habituelles de la sexualité : dans cet écart, il y a de la place pour le cinéma. » (Frodon, 2001)

le futur » ou « moments où le passé vous saute à la gueule ») (Denis, 2004). Les formes audio-visuelles deviennent signifiantes, expressives, si elles incarnent des idées, des textes littéraires, des émotions, des impressions, des sensations. Pour Claire Denis, le cinéma devient consistant lorsque les différentes composantes sonores et visuelles deviennent le support de mouvements idéels et affectifs.

L'évènement désigne alors ce processus d'idéation matérielle, ce moment où les petites perceptions franchissent le seuil de la conscience pour nous donner accès à une poésie audio-visuelle. Ces moments sont rares et précieux ; ils nous font sentir la capacité du cinéma à reconfigurer notre réalité. Lorsque ces moments se cristallisent, ils font une différence, ils donnent au spectateur une perspective nouvelle sur la réalité, ils déplacent le regard et l'écoute. C'est lors de ces moments imprévisibles, fluctuants et éphémères que nous percevons l'action de l'altérité au cœur de l'expérience cinématographique ; le spectateur et les figures audio-visuelles sont entraînés dans un mouvement du monde qui dépasse la volonté humaine et l'affect sensoriel. Le complexe audio-visuel et l'auditeur se forment, construisent et se déplacent mutuellement. L'expérience de l'altérité est dans ce contexte un moteur de construction et de modulation ; l'écoute et le regard sont à la jonction de cette liaison entre les êtres. C'est ici que le mixage devient une catégorie de la pensée : la mise en relation, la simultanéité, le dosage des éléments co-présents, le franchissement des seuils d'audibilité nous permettent d'appréhender les différentes modalités perceptives, le rapport au monde de la cinéaste, les principes d'émergence et de persistance des figures audio-visuelles éphémères (considérées comme des évènements). Ces figures, ces événements émergent toujours selon des configurations singulières ; le régime des petites perceptions a une souplesse, il est appelé à se redéfinir, à moduler selon les contextes dans lequel il s'inscrit. Afin de comprendre ces décalages et ses métamorphoses, attardons-nous aux figures de *Beau Travail*.

### *Beau Travail : l'esprit de corps de la Légion*

Nous entendons le frottement du vent qui glisse sur le sable d'un paysage désertique. Cette masse sonore ample est accompagnée par un motif musical simple : plusieurs voix masculines, soutenues par les cordes, forment une vague qui rappelle la modulation de la mer. « O Heave ! O Heave away, heave ! O Heave ! Oh Heave away, heave ! O heave, hea-heave, hea-heave » : la répétition de ce chant composé d'assonances – tiré de l'opéra *Billy Budd* de Benjamin Britten –, rythme les efforts des marins hissant les voiles. L'univers désertique est irrigué par cette énergie sonore maritime. Nous ressentons clairement la proximité de ces deux environnements, au point d'accepter leur cohabitation et les glissements qui s'y opèreront.

Nous voyons tout d'abord deux petits amas d'herbes asséchées qui oscillent au milieu d'un sol sablonneux et rocailleux. Les brindilles témoignent de l'austérité du lieu, de sa résistance à l'émergence d'une forme de vie. La caméra effectue un lent travelling latéral sur des ombres vacillantes qui obscurcissent les herbes. Les silhouettes se multiplient, des corps masculins apparaissent : des hommes au torse nu ont les yeux fermés et les bras levés vers le ciel. Présentés de dos, de face, de biais, en avant-plan, au loin, ils miment les herbes.

L'expérience de la Légion a ici une dimension spirituelle : le légionnaire doit atteindre un état mental et corporel qui lui permettra de se fondre dans le paysage (il devient un brindille), et cette harmonie avec son environnement le rendra apte à former un groupe (ces hommes deviennent un collectif en éprouvant le même état). Le corps de la Légion est donc toujours en contexte, c'est dans une interaction avec un milieu que l'union devient possible. Et cette séquence crée un paysage singulier composé d'une force sonore maritime et d'un environnement visuel désertique. La formation d'un corps est d'autant plus difficile que les efforts sonores des marins se conjuguent avec l'abandon visuel des légionnaires. Les mouvements de chaque corps sont éprouvés à travers cette tension et à travers un changement d'échelle qui transpose l'état d'une minuscule

brindille à celui des corps humains englobés dans l'immensité d'un désert aux accents maritimes.

Au milieu de la séquence, le vent se transforme – de manière quasi-imperceptible – en vague. Le mouvement dynamique de l'eau est accentué par le dédoublement en canon du chœur des marins ; les deux masses, composées chacune de plusieurs voix, modifient notre perception du motif musical : la répétition marque moins un effort, qu'une harmonisation des marins avec les variations du bruit de la mer. La mise en phase des corps avec leur environnement se rejoue alors dans l'espace sonore. C'est à ce moment que l'on voit un gros plan du mouvement houleux de l'eau. Ce passage vers la mer est suivi d'une série de gros plans de visages. Les hommes fixent l'horizon, emportés par le tangage du bateau et l'écho du moteur. La musique du chœur, accompagné par des percussions et par les bruits de la mer, ainsi que la mise en phase des différents corps, nous incite à percevoir ces visages comme des composantes de la Légion – et non pas des individus ou des personnages. Le mixage des regards, des visages et des vagues sonores nous présente les détails d'un corps collectif, qui émerge et se construit graduellement. Dans le désert, nous assistons à une « danse de l'herbe » qui constitue un des nombreux exercices que feront les légionnaires afin de cultiver un « esprit de corps ». Puis à la mer, notre perception de ce corps collectif se raffine en s'attardant aux composantes affectives présentes dans une série de visages.

Ainsi, le corps collectif de la Légion est un événement : il émerge, il advient, il se construit, il varie grâce à une redistribution des relations entre les composantes du désert, de la mer et des légionnaires. Le mode d'existence de ce corps s'apparente à celui d'un son : « [l']événement est une vibration, avec une infinité d'harmoniques et de sous-multiples, comme une onde sonore » (Deleuze, 1988 : 105). Le défi cinématographique est de considérer la Légion comme une vibration qu'il faut capter, qu'il faut créer, qu'il faut moduler. Comme le dira immédiatement après cette séquence l'adjuvant Galoup (interprété par Denis Lavant) : « Beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l'angle d'attaque ». Pour rendre audible et visible le corps de la Légion, le film *Beau Travail*

découpe et réagence la réalité des légionnaires en injectant de la danse dans les exercices militaires (les chorégraphies de Bernardo Montet), du littéraire et du poétique dans la vie quotidienne (l'univers de Melville, la narration de Galoup), du musical et du symbolique dans la région de Djibouti (la musique opératique de Britten et les tubes de la boîte de nuit). La stratégie esthétique est de redéfinir l'échelle des grandeurs et la configuration des relations ; cette séquence connecte les brindilles avec les corps masculins, elle soude le groupe par une *connexion* entre des postures, des visages et des espaces, par une *conjonction* entre l'expressivité maritime et désertique, et enfin par une *modulation temporelle* de ces différentes relations.

Nous retrouvons ici les trois composantes de l'évènement cinématographique chez Claire Denis. Premièrement, le corps a une extension ; la vibration se propage, elle fait résonner des éléments qui se chevauchent ou se succèdent. Cette extension se déploie autour d'une fréquence fondamentale et délimite la zone d'influence de l'évènement ; le pôle d'attraction est ici les corps et les visages des légionnaires qui s'inscrivent dans un vaste paysage extérieur et qui s'enchaînent avec le chœur de voix masculines. La connexion de ces composantes rend possible la perception de la Légion.

Deuxièmement, le corps a une intensité : les qualités d'un son dépendent d'une superposition de vibrations ayant différentes amplitudes, différents degrés de tension. C'est l'interaction de ces harmoniques et sous-harmoniques qui donnent une intensité, une force expressive, une qualité audio-visuelle à l'évènement. Le mixage des qualités maritime du chœur, de la posture végétale des légionnaires, de l'âpreté du paysage désertique, de l'amplitude des vagues sonores puis visuelles, de l'introspection des visages nous font sentir l'état mental et physique qui dispose les légionnaires à former un groupe, une entité collective qui transcende la somme des individus. La conjonction de ces qualités rend possible la perception de la Légion.

Enfin, le corps module dans la durée : la vibration a une étoffe temporelle, chaque instant se rattache aux éléments qui le précède et à ceux qui le suivent. Cette résonance

continue assure la circulation des éléments, des idées, des perceptions à l'intérieur de l'événement. C'est ce qui permet le passage (et l'amplification) de la force maritime de la matière sonore à la matière visuelle, et la transmission de l'état collectif, des brindilles jusqu'aux visages en passant par les corps vacillants. De plus, cette modulation permet la résonance entre les deux autres dimensions de l'événement ; l'extension et l'intention ne cessent de s'influencer, de se déterminer, de communiquer. C'est parce que l'instant présent se diffuse dans le passé et le futur (extension temporelle) qu'il a une consistance, un poids, une capacité d'affecter notre expérience (intention temporelle). L'immensité du paysage désertique modifie notre perception de la mer, qui gagne une vitalité ; la proximité entre les hommes crée un magnétisme qui accentue la souplesse et la communion des corps. La circulation des composantes et l'enveloppement réciproque de l'extensif et de l'intensif rendent donnent un corps à la Légion.

Ces trois composantes sont des dimensions du mixage. Elles nous confirment la posture leibnizienne du travail de Claire Denis. « L'angle d'attaque » oblige toujours à redessiner les frontières relatives entre les petites perceptions, les figures et les grandes perceptions (l'ensemble, le paysage). Dans la séquence des brindilles, le corps du légionnaire devient une composante d'une entité collective. Il se rapproche de notre perception des herbes qui se perdent dans un immense paysage. C'est pourquoi les gros plans de visage n'ont aucune charge psychologique ; la séquence nous a préparé à scruter les détails de la Légion plutôt qu'à cerner les traits de chaque individu. Autrement dit, le dosage des composantes induit un ordre de grandeur et un seuil de perception : nous sommes attentif à l'émergence du corps collectif qui se détache à partir d'un fond désertique et maritime immense. Dans ce contexte, la musique n'a pas la même fonction ni le même impact que dans la dérive existentielle de *L'Intrus*, le vent n'a pas la même puissance que le souffle délicat sur la peau de *Trouble Every Day*. Il faut ici tirer toutes les conséquences du perspectivisme de Leibniz. Si le grossissement à la loupe change complètement notre perception du vert (qui devient un fin mélange de bleu et de jaune), alors un éloignement – ou tout autre positionnement – peut également modifier notre appréhension du monde. Réussir à faire percevoir les hommes comme on regarde les

herbes, c'est offrir un point de vue qui nous rend attentif à la subtilité des mouvements, à la fragilité des êtres, aux effets d'un état intérieur sur la composition d'un paysage. Les petites perceptions permettent de rendre compte du passage à la conscience, du rôle actif des composantes dans la modulation des figures audio-visuelles et de l'importance du mixage dans le processus de résonance entre les idées et la matière cinématographique. Quelle que soit la dimension qu'adopte un complexe audio-visuel, il est toujours possible de retrouver cette série de composantes en relation qui se déploient de l'infiniment petit à l'infiniment grand<sup>44</sup>. Mais ce principe est tout le contraire d'une apologie de la diversité, d'un éloge des possibilités infinies des points d'écoute au cinéma. Car le problème est de construire le positionnement qui sera signifiant, de trouver le dosage des éléments qui fera émerger l'idée, qui la rendra perceptible et expressive. Ce travail est éminemment pratique.

*« S'aventurer au devant d'une forme » : le processus de création*

Tout cinéaste ou concepteur sonore vous diront que cet équilibre est très difficile à atteindre et nécessite une rencontre régulière et répétée avec les matériaux filmiques. Les interrogations de Claire Denis sur la perception et sur les résonances entre les idées et les corps orientent son processus de création. Il faut penser la dimension sonore à l'intérieur de ce processus. Le récit de tournage de *Beau Travail* que nous livre Claire Denis et ses collaborateurs dans divers entretiens nous apprend beaucoup sur cette recherche formelle, sur l'établissement progressif du positionnement (de l'angle d'attaque) qui permettra de rencontrer la Légion.

Le processus de création fut orienté dès le départ par le mouvement d'enveloppement du spirituel dans le corporel : la présence des légionnaires devait atteindre la « dimension de l'âme, [la cinéaste voulait] que le film aille vers l'intérieur »

---

<sup>44</sup> Ce principe rejoint la chaîne objet-structure (Schaeffer) que nous avons étudiée dans l'introduction (p. 36-39).

(Denis, « Trois de la légion »). Il fallait alors trouver un catalyseur, un comédien qui pourrait donner une consistance à cette intériorité. Ce fut Denis Lavant, dont le travail corporel peut atteindre ce type d'expressivité.

Cette espèce de chose intérieure, qui était d'avoir une relation étroite avec la discipline physique, crée quelque chose, pas seulement dans le corps, mais aussi dans l'esprit. Je crois que Denis l'avait un peu en lui. En tant que comédien, il avait décidé d'aborder le travail physiquement. J'ai du mal à dire « physiquement » en parlant de lui. C'est spirituellement, en fait. Souvent quand on parle des comédiens, on dit : c'est formidable, il a grossi, il a maigri, il s'est incarné. Chez Denis, c'est spirituel. [...] C'est une autre dimension, il n'a pas besoin de grossir ou maigrir. Ça passe par le corps, mais il fait alliance avec le texte. » (Denis, 2001)

Les poèmes de Melville et les carnets de Galoup (rédigés par le scénariste Jean-Paul Fargeau) sont récités à quelques reprises par Lavant. Ces écrits évoquent la nostalgie d'un temps révolu (celui de la Légion) et les états d'âme d'un homme dont l'existence se confond avec son groupe de légionnaires. Les idées littéraires demeurent inscrites sur le corps de Galoup bien après qu'elles soient prononcées : de manière littérale, un vers de Melville est tatoué sur son bras (« Vit pour la cause et meurt »), mais plus profondément, son regard sur les légionnaires, les efforts qu'il déploie dans les entraînements répétitifs et narrativement factices, et son attitude par rapport au jeune Sentain (Grégoire Colin) font ressentir l'esprit du collectif et les blessures causées par l'effritement du groupe.

« Quelque chose dans l'âme de Galoup est liée à l'harmonie de la vie à la Légion, à cet accomplissement dans le travail que connaît toute personne qui vit quelque chose de fort, où l'on est obligé de se dépasser physiquement et moralement en groupe. » (Denis, 2001)

Lors du tournage, Lavant sera la tête, le gouvernail, qui inculquera aux autres légionnaires les postures et l'état pouvant souder le groupe.

Il fallait ensuite établir la façon d'approcher cet univers masculin. Quels gestes, quelles situations, quelles actions pourront rendre compte de ce « noyau imperméable ».

« Le bataillon d'élite devait aller vers le dépassement du corps, non pas [par] la musculation des gars mais [bien par] la relation aux autres dans la quotidienneté » (Denis, 1999). Ces hommes accompliront des gestes répétitifs (laver, repasser, étendre le linge, manger, etc.) et devront réussir à comprendre comment tout ceci peut se faire de la position d'un légionnaire, c'est-à-dire à la manière d'un groupe dont l'esprit s'accorde graduellement avec les tâches à accomplir. « Ce n'est pas seulement les trois plis de la chemise, c'est aussi comment mentalement on comprend qu'il faut trois plis à une chemise ». (Denis, 2001).

Cette quotidienneté sera enrichie par des exercices, des entraînements physiques de toutes sortes. Or, ce dépassement de soi prendra une nouvelle forme :

J'ai pensé que dans ce paysage, la rencontre entre le personnage de Galoup et ses souvenirs, avec ce que peut être un groupe aussi fort qu'un bataillon de la Légion, c'était quelque chose que je ne pouvais pas exprimer militairement –il aurait fallu que je fasse un film de guerre. Je voulais l'exprimer au travers de la danse. Comme une déviation lente des mouvements militaires vers quelque chose... C'était en fait difficile à exprimer. Dans le désert, des brins d'herbe ne cessent de bouger avec le vent. J'ai dit à Bernardo que ces légionnaires dans le désert vivent comme des herbes. (Mal, 2008 : 50)

En alliant la danse et la musique de Benjamin Britten, l'équipe du film opère le léger déplacement qui donnera une dimension symbolique et spirituelle aux différents entraînements. Ces derniers furent préparés à l'avance, avec un groupe de danseurs très disparates, sous la direction du chorégraphe Bernardo Montet. Sa conception de la danse fut très importante pour établir la manière de filmer les corps.

Claire m'avait dit que, pour elle, les légionnaires étaient comme ces petites herbes qui s'accrochent dans le désert, elles ne sont pas à leur place dans cette immensité hostile, et pourtant elles résistent. J'ai relié cette idée au camouflage, qui est un moyen de survie pour le guerrier : c'est son intégration vitale à la nature, au cosmos, à sa communauté et à lui-même. Le militaire appelle cela camouflage, moi je l'appelle danse » (Mal, 2008 : 98)

La danse est un moyen d'intégration à son environnement, à sa communauté, à soi-même. Elle permet de s'adapter aux terrains étrangers, aux états inconnus, de raffermir les liens entre les corps. Les prises de corps violentes, la marche en cercle autour de l'adjuvant, les étirements dans le désert, le parcours du combattant jonchés d'obstacle, la danse de l'herbe sont autant d'exercices, de façon de générer ces relations entre l'espace, le groupe, le corps et l'esprit.

Ce déplacement du paradigme militaire vers celui de la danse sera dynamisé par une force musicale.

C'était tellement beau d'entendre la musique lutter contre le vent que cela apportait quelque chose. J'ai voulu prendre le risque. (« ce poids d'ici-bas »). [...] La musique de Britten, c'est effrayant. Elle laisse des traces profondes, c'est une musique qui agit tellement dans l'image... (Denis, 2000a)

La musique de Britten inscrit les personnages dans un paysage maritime (« j'ai l'impression d'entendre le vent dans les haubans »). Ce dernier a une puissance symbolique : plus vaste et « plus fort que les hommes », la masse sonore aqueuse s'apparente à « l'océan chez Melville » (Denis, 2000a). C'est un élément qui bouleverse l'ordre des grandeurs, qui oblige à considérer les hommes dans un environnement qui les enveloppent, les subsume. La musique fut diffusée lors du tournage afin d'assouplir les mouvements des corps dans l'environnement aride du désert. La musique est « une source, pas un accompagnement » : la cinéaste s'en sert pour influencer les gestes, les postures, les regards des légionnaires. Le travail sonore et le mixage des éléments audiovisuels produisent un espace de résonance à l'intérieur duquel tous les éléments du

processus créateur interagissent : le souffle du vent module le regard, la parole poétique influence le cadrage des paysages, le chant des légionnaires nécessitent le retrait de la cinéaste (Denis, 2000b), etc.

C'est pourquoi il est important d'inscrire la perception sonore dans un contexte audio-visuelle ; loin d'être une composante indépendante, dont le champ d'action est clairement circonscrit, la dimension sonore du cinéma implique des parcours multiples à l'intérieur d'un processus créateur composé de gestes, d'idées, de percepts, d'affects, qui interagissent les uns sur les autres. Il est essentiel d'opérer cette mise en contexte du son dans un complexe de résonance non-sonore parce que c'est un élément fondamental de la dynamique de l'écoute cinématographique. Cette dernière concerne autant les artisans du film, le théoricien que le spectateur.

### *L'écoute filmique : auscultation, processus, différence*

Au fil de notre parcours dans l'univers de Claire Denis, nous avons bâti une conception processuelle de l'écoute. La perception des sons se construit et se raffine au rythme de l'expérience esthétique. Les principes d'organisation (petites perceptions, figures, grandes perceptions, mixage), les modes de signification (incorporation, représentation, expressivité), les conditions d'existence (événement, couple-matériau/force) et de variations (rythme, modulation) de l'écoute filmique sont dans ce cinéma de véritables épreuves pour la perception. L'auditeur s'expose à de nouveaux territoires, il compose des amalgames inouïs qui modifient son rapport avec certains aspects de la réalité sonore. C'est ainsi que *Trouble Every Day* favorise une auscultation des personnages ; nous écoutons les respirations et les frottements comme des symptômes de personnages tendus entre le désir d'une rencontre et la fatalité de l'intrusion. Ainsi, le film transforme notre perception des corps et des pulsions, il ouvre un espace relationnel qui recompose le corps à partir du souffle, de la peau et du sang. Ces petites perceptions amplifient certaines dimensions des matériaux, ils façonnent notre

perception des sons en suscitant de nouvelles postures, en proposant de nouveaux parcours perceptifs. L'auscultation transforme ici à la fois l'auditeur et la réalité sonore : la situation dramatique est la résultante d'un mixage d'intensité et de matériaux – la chambre, le lit et sa résonance (objets et lieux), le souffle, la peau et le sang (composantes du corps), les sensations (attirance, répulsion) et le diagnostic (maladie, mal être) – ; le sujet percevant est également la résultante d'une interrelation entre la séquence audio-visuelle, les éléments corporels et mentaux de l'écoute<sup>45</sup>. Ainsi, la façon dont notre corps reçoit un son influence notre compréhension du monde, qui à son tour peut modifier notre posture, notre position dans notre environnement. L'écoute (dans ce cas précis, l'auscultation) est le produit de ce processus de résonance entre l'esprit, le corps, et la séquence audio-visuelle<sup>46</sup>.

Notre description du régime des petites perceptions nous a permis d'affirmer la logique différentielle de la perception. Le psychologue Erwin Straus adopte cette logique quand il affirme que « les sensations sont des transformations des relations continues entre le Je et le monde, elles sont des phénomènes du devenir vécu. » (p.433/389). Claire Denis reprend les termes de cette dynamique (devenir des relations, du sujet, de la réalité, de l'écoute) et les distribue d'une façon singulière : pour elle, les mouvements et figures de l'esprit s'ancrent nécessairement dans les rapports corporels entre le sujet et son environnement.

---

<sup>45</sup> Rappelons ici l'analyse de Jean-Luc Nancy à propos de ce processus : « Un corps n'en finit jamais de se composer et de se décomposer, de naître et de mourir, de se configurer dans l'assomption d'une identité et de se démultiplier en zones de désir, de plaisir et de douleur » (Nancy, 2001 : 64).

<sup>46</sup> Au dix-neuvième siècle, le développement de l'auscultation a considérablement changé les rapports entre le docteur et son patient. Cette pratique décompose l'espace du corps en le divisant en surfaces ; l'auscultation s'attarde aux mouvements et aux actions (in-visibles) du corps ; elle crée une proximité et un sentiment de présence tout en marquant une nécessaire distance entre l'auditeur et le sujet écouté ; elle favorise une médiation entre les symptômes empiriques et la rationalité médicale (Sterne, 2003 : 128-130). Munie de sa prothèse d'écoute (sthétoscope) et appliquant des techniques de percussio (toucher, frapper), « celui qui ausculte le corps le pénètre, voire le perce, le marque et le détaille en tant que *corpus auditif* » (Szendy, 2013 : 73-74). Il nous semble que l'écoute du cinéma de Claire Denis implique ces différents éléments.

Ici-bas. C'est une des expressions que je préfère. Je crois que tous les films pour moi pourraient s'appeler « Ici-bas ». Vivre, c'est ça. C'est cette matière qui fait la vie de chaque jour qu'on transcende en vivant, en aimant... (Denis, 2000)

Cette posture empiriste est le fondement de l'expressivité des matériaux sonores, de la matérialisation des idées, de l'émergence des figures audio-visuelles éphémères. Lors du tournage, tout part de la matière, ici-bas, de la performance, de l'instant, du moment. La cinéaste peut penser, préparer les actions, planifier les performances d'acteurs, orienter les événements, mais l'expérience du tournage redéfinit chacun de ses éléments. En tentant d'incarner le texte et les idées dans les corps, Claire Denis rencontre toujours une résistance du réel, qui modifie les relations, et implique des opérations de mixage. Son travail sera de trouver une manière de capter et/ou de produire la vibration de l'événement. Ce dernier ne désigne pas l'émergence de tous les phénomènes sonores, mais plutôt ceux qui font une différence, qui modifient les relations entre l'auditeur et le monde.

Sont dites significatives les situations dans lesquelles des transformations affectent la confrontation incessante du moi avec le monde, dans lesquelles des événements se produisent, c'est-à-dire dans lesquelles nous nous approprions de nouvelles parties du monde, que ce soit dans la sphère utile ou dans la sphère spirituelle. (Straus, 1989 : 87/106-107)

Bien que nous ayons progressé considérablement dans notre compréhension de l'écoute filmique, il semble que le grand principe pragmatique énoncé par Straus nous ouvre un nouveau chantier. En effet, la problématique des relations entre le sujet et le monde posent quelques questions essentielles pour notre réflexion : Quel est le rôle du corps de l'auditeur dans la perception des sons ? De quelle manière le sujet se modifie-t-il au contact des sons ? Comment l'écoute participe à un processus d'appropriation du monde sonore ? Quelles sont les actions concrètes de l'auditeur dans la formation des phénomènes ? Maintenant que nous avons déconstruit puis reconstruit la nature des

relations audio-visuelles, nous poserons les bases d'une écoute multi-sensorielle et différentielle<sup>47</sup>.

\*\*\*\*\*

### *Evelyn Glennie : notre personnage esthétique*

Pour la percussionniste écossaise Evelyn Glennie, l'écoute est problématique, elle se construit à travers des gestes, des paroles, des rencontres ; cette invention implique une transformation du corps de la musicienne (devenue progressivement sourde entre l'âge de 8 à 12 ans) et une modulation des rapports qu'elle entretient avec le monde sonore. Le documentariste allemand Thomas Riedelsheimer a accompagné Glennie dans ses voyages, ses performances et ses réflexions portant sur son écoute singulière. Les cadrages, les mouvements, les textures et les paysages sonores du film *Touch the Sound* (2004) essaient de transmettre la sensibilité de la musicienne, de faire du cinéma à *partir* d'une écoute. Riedelsheimer ne tente donc pas de représenter la condition physiologique d'une personne sourde (en appliquant des effets sonores de filtrage ou de réverbération); il fait plutôt des interactions de Glennie avec l'environnement sonore un modèle pouvant modifier les rapports entre le son et l'image. La musicienne devient le *personnage esthétique* nous permettant de repenser le rôle de l'écoute dans le complexe audio-visuel du cinéma. Dans ce film (et dans sa vie), Glennie adopte une série de traits qui favorisent une écoute multi-sensorielle de la réalité : elle construit son écoute à l'aide d'un mixage de phénomènes sonores, corporels et visuels (trait perceptuel), elle transforme ce dosage

---

<sup>47</sup> Notre étude esthétique s'inspire ici de la démarche du philosophe Alfred North Whitehead : « Ce que la philosophie se propose d'expliquer est souvent mal compris. Son propos est d'expliquer l'émergence des choses les plus abstraites à partir des plus concrètes. C'est une erreur totale que de demander comment un fait particulier concret peut être bâti à partir des universaux. La réponse est : « D'aucune manière ». La vraie question philosophique est : comment un fait concret peut-il manifester des entités abstraites de lui-même, auxquelles cependant il participe par sa propre nature ? ». (1995 : 71 [20])

quantitatif entre ces organes perceptifs en une série d'intensités et de mouvements musicaux physiques et idéels (trait dynamique), elle considère l'ouverture du corps et la disponibilité face aux vibrations comme des conditions d'appréhension du monde (trait relationnel), sa démarche se concrétise dans des pratiques d'écoute tributaires de la modulation du corps, de l'esprit et des sons (trait existentiel)<sup>48</sup>. Ces différents traits produisent des parcours d'écoute que nous devons à la fois expérimenter et penser. Ce personnage pose une première question, qui sera suivie de plusieurs autres : comment une musicienne sourde peut-elle redéfinir notre rapport au monde sonore ?

Nous verrons que sa surdité n'est qu'un élément dans un processus d'écoute musicale et quotidienne beaucoup plus vaste et profond. Evelyn Glennie le mentionne à plusieurs reprises dans son autobiographie : les gens ne remarquent pas facilement sa condition auditive (1990 : 39-54). Elle parle, lit sur les lèvres et a une carrière musicale internationale où elle performe seule ou en groupe (notamment avec Fred Frith, Björk, Bela Fleck, Bobby McFerrin, Kodo). Afin de conserver l'attention des auditeurs sur sa musique, Glennie ne mentionne pas sa surdité dans le programme de ses concerts. En regardant et en écoutant ses entrevues et ses performances, il est impossible de percevoir cette limitation, qui reste inouïe et invisible. Et, pourtant, cette surdité profonde<sup>49</sup> est à la fois centrale dans la façon dont Glennie appréhende le monde et insuffisante pour comprendre sa conception et sa pratique musicales<sup>50</sup>. Il faudra donc, dans un premier temps, s'attarder aux effets de cette limitation physique majeure pour ensuite se détacher

---

<sup>48</sup> En s'inspirant de la pensée de Gilles Deleuze – qui a décrit les traits constitutifs du « personnage conceptuel » –, Serge Cardinal a analysé les traits du « personnage esthétique » dans un contexte cinématographique. (Deleuze, 1991 : 60-67 ; Cardinal, 2010 : 210-223 et 2012 : 71-72)

<sup>49</sup> Il existe différents degrés de surdité qui s'établissent selon le niveau de détérioration de la sensibilité de l'oreille (légère : perte de 20-40 db ; moyenne : perte de 40-60 db ; sévère : perte de 60-90db). La surdité profonde désigne une détérioration majeure (plus de 90 db). Dans cet état, la personne entend à l'occasion un signal très pauvre et déformé de bruits de forte intensité. Les bruits plus faibles restent imperceptibles.

<sup>50</sup> « Being deaf as of course been very important ; I have had to develop my own ways of coping with many things that hearing people take for granted. In particular, in musical terms it has meant finding new ways of responding to music. » (Glennie, 1990 : xi)

de cette condition surprenante (une musicienne sourde ?!) et interroger les pratiques d'écoute présentées, construites, expérimentées dans le film de Thomas Riedelsheimer<sup>51</sup>.

### *Les organes de l'écoute : l'oreille, l'œil, le corps*

Glennie considère que nos expériences d'écoute ne peuvent être réduites à une seule zone d'influence et de stimulation. C'est pourquoi elle désigne trois sphères qui permettent aux personnes (sourdes ou non) d'interagir avec le monde sonore. « When you are hearing-impaired, it changes how you perceive things. Sometimes you hear through the ear, with the eyes, with the body » (Green, 2003 : 11). Le son agit sur le sujet percevant par l'entremise de l'audition, de la vue et du toucher. C'est en empruntant ces différents canaux que le sujet se construit une écoute et que la vibration devient un phénomène sonore. En d'autres termes, le son est d'abord une vibration que l'on entend, que l'on voit, que l'on touche. L'écoute désigne cette disponibilité à l'égard de l'émergence et des effets des vibrations sonores sur le sujet percevant. Nous analyserons les interactions entre ces trois zones perceptuelles et les multiples composantes du phénomène sonore pour ensuite juger des implications pratique et théorique des tensions, des espacements, des décalages produits par les relations différentielles entre les corps. Le chemin nous menant à une écoute multi-sensorielle passera par des considérations physiologiques, phénoménologiques et esthétiques.

L'oreille est un organe spécialisé qui transforme les vibrations en phénomène sonore. Le sens commun nous indique qu'il est le principal mode de perception des sons. Pourtant, la réalité de l'écoute est plus complexe et protéiforme que nous pourrions l'imaginer. Ainsi, Glennie n'a aucune sensibilité auditive. Ayant été privée graduellement de ses oreilles (la dégradation vers la surdité profonde dura plus de quatre ans), cette

---

<sup>51</sup> En suivant les interactions et les passages entre le physiologique, la technique et l'esthétique, nous reprenons ici le mouvement qui nous a permis de comprendre la démarche de Claire Denis, qui se caractérise par le franchissement des seuils de perception. Ce processus implique une série de rencontres et de relais entre des appareils, des matières, des idées et des figures.

musicienne dût rebâtir une nouvelle relation avec les sons. Sa condition la força à « explorer de nouvelles façons d'écouter » (« exploring new ways of listening », Glennie, 1990 : 60). La surdité ne pouvait l'obliger à renoncer à ses aspirations musicales et sonores. « Deafness does not mean that you can't hear, only that there is something wrong with the ears. Even someone who is totally deaf can still hear/feel sounds. (*ibid.*, 1993). Sa dysfonction auditive pousse Glennie à utiliser son corps comme une « chambre de résonance », et ses yeux comme un amplificateur des vibrations qui animent les objets. L'écoute, comprise comme une relation entre le son et le sujet, peut donc se construire, se raffiner, se complexifier par d'autres moyens que l'oreille.

Cet apprentissage de l'écoute prend du temps et demande beaucoup d'efforts. Les dimensions pédagogiques et processuelles sont présentes dans toute écoute, mais elles se situent habituellement au niveau esthétique et cognitif. L'originalité de la condition de notre musicienne est que cette pédagogie de l'écoute se joue également au niveau physiologique. Glennie apprend à écouter par le corps et les yeux. Elle affine alors un potentiel qui reste largement inconnu et peu développé dans notre relation avec le monde sonore. Michel Chion décrit ce phénomène de co-vibration qui se produit lorsqu'« une partie de notre corps co-vibre par « sympathie » avec le son, notamment pour les fréquences graves et pour certaines fréquences de la voix (au niveau du larynx). » (1998 : 54). Ainsi, les ondes sonores font vibrer de manière plus ou moins intense et diffuse notre corps ; la dimension corporelle de l'écoute produit une sensation de toucher, de proximité avec les ondes sonores. La co-vibration est un effet sensoriel diffus ; le corps est traversé, englobé, par des vibrations qui produisent des affects puissants sans l'intermédiaire des représentations mentales. Ainsi, le phénomène sonore se compose à la fois d'« images acoustiques » produites par un travail cognitif de reconnaissance, de représentation *et* de « co-vibrations corporelles » agissant directement sur les sensations physiques de présence, de masse, d'enveloppement, de matière, de rythme (*ibid.*, 1998 : 54-55 ; 1993 : 88-89).

Alors que Michel Chion analyse la différence de nature entre ces deux éléments de l'écoute<sup>52</sup>, Glennie les envisage plutôt sur un même continuum sensoriel. Pour elle, « l'écoute est une forme spécialisée du toucher » (1993). Les vibrations rencontrent l'oreille, le corps ou les yeux ; c'est la combinaison des effets produits par ces trois espaces tactiles qui produit une écoute.

If you are standing by the road and a large truck goes by, do you hear or feel the vibration? The answer is both. With very low frequency vibration the ear starts becoming inefficient and the rest of the body's sense of touch starts to take over. For some reason we tend to make a distinction between hearing a sound and feeling a vibration, in reality they are the same thing. (*ibid.*).

Glennie, ne veut pas dire que les effets des vibrations sont les mêmes sur le corps et sur l'oreille, mais bien que les deux sensations participent de manière complémentaire à l'exploration du monde sonore. Les fréquences moyennes et aiguës, ainsi que la vue, permettent d'identifier et de qualifier la source du bruit (camion, moteur, pneu sur l'asphalte). Les basses fréquences font sentir la masse, la vitesse, et la proximité du véhicule. C'est la combinaison des informations cognitives et des affects qui permet l'émergence du phénomène sonore. Celui-ci acquiert ces qualités matérielles et expressives par le mixage de ses dimensions mentales (représentatives) et physiques (corporelles).

---

<sup>52</sup> « On doit alors supposer que les sensations simultanées d'image acoustique (dans la fenêtre d'écoute) et de co-vibration corporelle ne sont identifiées l'une à l'autre et désignées du même mot de « son » – alors qu'elles sont profondément différentes – que parce qu'elles sont ressenties comme l'effet de mêmes causes et se produisent simultanément. » (Chion, 1998 : 54). Murray Schaffer a également étudié cette différence en distinguant deux types d'écoute selon les fréquences (Schaffer, 1977 : 118) :

High frequency  
Sound from a distance  
Perspective  
Dynamics  
Concentration  
Air

Low Frequency  
Wraparound sound  
Presence  
Sound wall  
Immersion  
Ocean-womb

C'est une chose, par exemple, d'entendre la représentation d'un frottement, qui dessine sur notre écran auditif le schème du frottement, et c'en est une autre de ressentir ce frottement comme effet diffus sur le corps, sensation. (Chion, 1993 : 88)

Encore ici, il existe une différence de degré (et pas de nature) entre la représentation et la sensation. L'oreille donne accès à une partie du phénomène sonore, mais le corps et les yeux permettent d'approfondir, de raffiner la perception, d'impliquer l'auditeur dans le paysage sonore (Glennie, 2008 : 7). L'écoute mobilise le corps tout entier ainsi que l'environnement auquel il participe. Autant le sourd que l'entendant «will appreciate the subtleties of sound because of the ability to feel things in greater depth to what the ear alone will allow us to hear.» (*ibid.*). Cette prise de conscience du phénomène sonore et de ses effets sur le corps sont au cœur de la démarche artistique de Glennie. L'écoute mobilise à différents degrés et suivant différentes combinaisons les sensations corporelles et les représentations mentales.

C'est à ce niveau que l'esthétique du cinéma et la pédagogie perceptive de la musicienne se recourent et s'emboîtent dans le spectateur de cinéma. Quand il suit la vibration d'une peau de caisse claire, quand il éprouve la vitesse des mouvements de baguettes en gros plan, quand il suit les variations du visage de Glennie pendant une performance, quand il regarde les sons se propager dans le jardin japonais ou l'immensité des berges écossaises, il écoute les vibrations de l'image. Ainsi, la recherche des causes, l'ancrage du son dans l'espace visuel n'est qu'une dimension de l'expérience visuelle du son. L'espace n'est pas seulement une série de positions, le son n'est pas seulement le produit d'une source d'émission ; la perception visuelle du son engage les corps et les matières dans une expérience pluri-sensorielle de la vibration. Si la perception des sons n'est pas circonscrite aux seules limites de l'oreille, alors le spectateur détient, à l'instar de la musicienne, plusieurs outils physiques, expressifs, sociaux et cognitifs pour se construire un rapport au monde sonore. C'est ce qui arrive lorsque la proximité sonore des percussions se confronte au vaste paysage écossais, que les affects du visage

emplissent le vide du silence, que l'espace composé d'un roulement de tambour visuel très rapide et d'une masse sonore continue favorise un état d'enveloppement et de contemplation.

Glennie utilise son corps comme une « chambre de résonance ». Si cette position est à son avis salutaire pour toutes relations humaines<sup>53</sup>, elle fût absolument nécessaire dans sa relation avec les sons. Étant privée de ses oreilles et de la « fenêtre acoustique » permettant les représentations mentales, elle trouva progressivement une façon de percevoir les qualités phénoménales des sons par l'entremise des différentes parties de son corps. La transformation du corps en chambre de résonance comporte plusieurs difficultés. Premièrement, si nous ressentons aisément l'effet des basses fréquences sur notre corps, les fréquences moyennes et aigues sont elles perçues par nos oreilles. Deuxièmement, les co-vibrations corporelles sont diffuses et n'ont pas la précision rythmique, harmonique, morphologique de l'oreille. Troisièmement, le son doit avoir une intensité relativement élevée pour faire vibrer le corps, alors que l'oreille recueille plus facilement les phénomènes de faible intensité. Est-ce que Glennie est condamnée à percevoir un univers sourd composé de basses fréquences, d'impressions floues, et de sons forts ?

If we can all feel low frequency vibrations why can't we feel higher vibrations? It is my belief that we can, it's just that as the frequency gets higher and our ears become more efficient they drown out the more subtle sense of « feeling » the vibrations. (1993)

Le renversement est total : alors que nous imaginions une écoute approximative limitée au niveau des fréquences, de l'amplitude et des qualités morphologiques, Glennie adopte une posture qui permet de sentir plus finement, plus « subtilement » les vibrations. Il y a ici un pari fascinant ; contre tous les diagnostics, Glennie entrainera son corps

---

<sup>53</sup> « When we do listen to each other, it's unbelievably important for us to really test our listening skills, to really use our bodies as a resonating chamber » (Glennie, 2003).

pendant plusieurs années afin d'écouter autrement. Et son parcours nous en apprend beaucoup sur les processus de formation et de modulation de la perception<sup>54</sup>.

### *Pédagogie de l'écoute : réception, production, transmission*

L'écoute a une dimension pédagogique et empirique ; il faut apprendre à percevoir, et cet apprentissage se fait en expérimentant. En effet, notre rapport au monde sonore se développe progressivement et il module selon les expériences et le degré de conscience de l'auditeur. Avec l'aide de son professeur de percussion, Glennie forge son écoute.

Rob Forbes taught me how to develop my sensory awareness. He used to get me to put my hands on the wall outside the music room and then he would play two notes on two drums and ask me, « okay, which is the higher note ? » I'd tell him which I thought it was, and he'd ask me, « How do you know ? » So I'd tell him I could feel it maybe in the upper part of my hand, while I felt the other note all the way down to my wrist. Or we'd discuss what was happening in my feet and legs as I pedal-

---

<sup>54</sup> Plusieurs théoriciens d'inspiration phénoménologique ont décrit la dimension corporelle de l'écoute et la nature diffuse des sensations sonores. « As an exercise in focal attention, the auditory dimension from the outset begins to display itself as a pervasive characteristic of bodily experience. Phenomenologically, I do not merely hear with my ears. I hear with my whole body. My ears are at best the focal organs of hearing. » (Ihde, 2007 : 45) « We do not experience hearing as material coming to a point, whether in us or anywhere else. We have two ears, as well as many other channels of hearing: the bones of the skull, the fingertips, the soles of the feet. Sound is mapped across the whole body, rather than converging cone-like on one organ of entry. [...] We feel hearing coming in almost at every portion of our bodies, which then become a variably vibrating membrane rather than a projector. (Connor, 2000) « [L]e corps entier est engagé dans le fonctionnement de chaque sens [...] Le sourd a perdu l'usage de ses organes, mais son corps est investi par le sonore ; il n'est jamais tout à fait sourd. Et inversement, celui qui dispose de ses oreilles ne peut jamais extraire de son expérience globale l'expérience purement auditive d'un monde purement sonore ; c'est son corps tout entier qui communique avec un monde lui-même entier. » (Dufrenne, 1987 : 30) « [W]e do not, and it is impossible to, distinguish between the vibration of the air, the vibration of the eardrum and the bones (the feet, after the ears, are our most sensitive receptors, especially of bass notes; the collarbone and the chest respond to more airborne sounds [...]) [T]he phenomenological interpenetration of object and subject is far more difficult to undo in aural than in visual arts. (Cubbit, 1998 : 95-96). *Dans le champ cinématographique, personne n'a encore mesuré les conséquences concrètes de cette condition phénoménologique sur la création sonore, sur l'écoute filmique, sur l'analyse de film et sur notre compréhension de l'expérience cinématographique. C'est précisément la tâche que s'est fixée ce chapitre.*

adjusted the skins on the drums, or listened to a piece of music. Similarly, I always knew when a door banged or the phone rang, and this ability to sense sound developed as I became more and more dependent on it. (1990 : 46)

Le contact des mains sur le mur agrandit la surface de vibration (habituellement désigné par le tympan) ; l'espace architectural devient une membrane, et l'écoute advient grâce à ce lieu de diffusion. La sensibilité sonore en devenir de Glennie a besoin d'une amplification : la chambre de résonance ne se restreint pas à son corps, mais s'étend, de proche en proche, aux surfaces de la salle de répétition. Ces exercices d'écoute s'accompagnent également de discussions ; le retour réflexif sur l'expérience vécue permet de comprendre les phénomènes, de clarifier les effets de la perception corporelle, de prendre conscience des relations entre les vibrations et le corps. La description des effets du son s'inscrit dans un processus de transmission ; la consistance de l'écoute implique une reconnaissance, un échange, un partage. Le son co-vibre avec le corps, il transmet ses vibrations ; Glennie décrit son expérience, elle la partage avec son professeur, qui modifie les exercices afin de prolonger cet apprentissage. La pédagogie *est* cet acte de transmission qui rend possible les perceptions de Glennie. « [L]'enjeu d'un travail sur les sens et sur les qualités sensibles est nécessairement celui d'un empirisme par lequel on tente une conversion de l'expérience en condition *a priori* de possibilité... de l'expérience elle-même » (Nancy, 2002 : 28). Les mains sur le mur, les pieds sur les timbales, le corps traversé par la musique, le retour réflexif sur les effets de ces expériences sensorielles sont autant de relations et de pensées qui rendent possible l'écoute. Les conditions de possibilité de la perception se forment par l'entremise d'une rencontre physique entre les sons et l'auditeur *et* d'une prise de conscience des affects produits par cette rencontre. En ce sens, la parole réflexive partagée par Glennie et son professeur est une poursuite du dressage de la sensibilité et du corps, c'est-à-dire une complexification par le discours d'une disponibilité face à l'expérience. L'écoute se forme quand une vibration provoque un changement d'état corporel, auditif, visuel, mental, bref, quand un son module notre rapport au monde.

Cette disponibilité, cette ouverture du corps face au monde sonore nécessite la manipulation d'instruments ; en produisant des sons, Glennie oriente sa rencontre avec les vibrations et approfondit sa perception des phénomènes. Par conséquent, le positionnement du corps est aussi important dans la façon que l'on reçoit les sons que dans la façon de les produire. Notre musicienne affirme que la création et la perception des sons relèvent ultimement d'une même capacité d'écoute (Glennie, 2008a). Ainsi, l'interaction du corps et des instruments percussifs devient une pratique d'écoute musicale. Par exemple, Ron Forbes prête à son élève une caisse claire et lui demande, sans lui apprendre de technique particulière, d'en explorer les différentes sonorités.

I found I could control my movements so as to make soft or loud sounds. I was beginning to recognize how much pressure I needed to strike a xylophone bar, and how the dynamics of a sound worked » (Kenneson, 1998 : 271)

Ayant l'oreille absolue, Glennie réussit à transposer sa sensibilité des hauteurs harmoniques en une perception fine des vibrations de son corps et des vibrations de son instrument : la tension de la peau, la pression du pied sur la pédale, la vitesse du rebond de la baguette sur la peau déterminent la hauteur et la qualité du son produit<sup>55</sup>. C'est par ce processus d'appropriation du son à l'aide d'un instrument que Glennie développe une posture d'écoute. Son corps devient littéralement une caisse de résonance (« resonant chamber ») :

I [...] hear [...] through my hands, through my harms, my cheekbones, my skulls, my stomy, my chest, my legs (2003). [...] The low sounds I feel mainly in my legs and feet and high sounds might be particular places on my face, neck and chest. (1993). [...] I can also tell the quality of a note by

---

<sup>55</sup> "Because of my perfect pitch, I did at least know the notes I wanted to tune the drums to ; and I discovered that, whichever drum I was working with, the slacker the skin the lower the note for that particular drum and vice-versa. With hand-tuning, I learnt how far I needed to turn the taps to get exactly the right tension for the note I wanted. Similarly with pedal-tuning, I learnt to identify the different notes by the way in which my stick fell on the skin. If it's a low note for the drum, the skin will be slack and my stick will stay on it longer. If the note is hig. the skin will be tight and the stick will bounce off immediately." (1990 : 45-46)

what I feel. I can sense musical sound [...] and can identify the different notes as I press the pedal according to which part of my foot feels the vibrations in my body. (1990 : 46)

Les parties du corps deviennent des espaces résonants ; ce sont les rapports différentiels entre ces zones disjointes qui permettent de ressentir les qualités acoustiques des sons (hauteur, masse, texture). L'intensité des vibrations se distribue de manière inégale sur un corps clivé (disloqué), qui devient un instrument d'écoute au même titre que les baguettes et les timbales. C'est le mixage des rapports vibratoires et des interactions entre les corps instrumentalisés qui produit à la fois le son et l'écoute de Glennie. La proximité des relations qu'entretiennent les percussions avec le corps de l'interprète nous incitent à « penser des modes de couplage excitation-résonance par lesquels, d'une manière chaque fois singulière, [...] les corps [...] s'articule[nt] pour un devenir-sonore *conjoint*.» (Szendy, 2002 : 128). Le phénomène sonore est le produit de l'action conjointe de plusieurs corps, qui entrent en contact, qui se font vibrer et modifient ainsi leurs mouvements respectifs. En définitive, les exercices d'écoute de Glennie nous font penser et ressentir cet espacement constitutif des sons et des corps musicaux<sup>56</sup>.

### *La dimension visuelle de l'écoute et le rôle de l'imagination*

En même temps qu'elle développe son écoute par le corps, Glennie prend conscience de l'importance des éléments visuels dans sa perception des sons. La vue permet tout d'abord de séparer les sons selon leur source d'émission. Lorsque la

---

<sup>56</sup> Le philosophe Peter Szendy nomme les « aires » et « les surfaces disjointes » du corps des « aréalités » : « tout corps sonore (qu'il soit « propre » ou « artificiel ») est affaire d'articulation à la fois conjonctive et disjonctive entre des aréalités ». Ce mouvement d'espacement permet de coupler des parties du corps avec d'autres corps instrumentaux : « car sans doute « mon » corps ne devient-il sonore, proprement sonore (c'est-à-dire résonant), qu'en faisant l'expérience d'une sorte de désarticulation de soi par laquelle un membre ou une aire s'en « détache » pour devenir l'espace de résonance des autres ». En creusant des espaces au sein même de son corps, l'interprète rend possible la production de sons musicaux; Glennie nous apprend que c'est également la condition de possibilité de son écoute. (cf. Szendy, 2002 : 126-130. Sur l'espacement du son – résonance, dilatation, réverbération, cf. aussi Nancy, 2002 : 32-37).

musicienne se retrouve dans un environnement très bruyant (une foule, un centre d'achat, une rue achalandée), elle a de la difficulté à distinguer les vibrations qui la traversent<sup>57</sup>. Le regard oriente son écoute, elle permet de pointer, de délimiter, de séparer les modulations sonores. De plus, le regard permet de sentir la vibration et le mouvement des objets. Ces variations du champ visuel provoquent un travail de représentation mentale : « if I see a drum head or cymbal vibrate or even see the leaves of a tree moving in the wind then subconsciously my brain creates a corresponding sound. » (1993). Le mouvement des objets et des êtres appelle un monde sonore « sous-entendu » (« implied sound »). Dans ce contexte, l'« écoute –génératrice, oeuvrante – se fonde autant sur la perception que sur l'imagination » (Meric, 2012 : 224). En effet, l'imagination enrichit les phénomènes sonores par l'intermédiaire des images, et vice versa : le son témoigne d'un contact, d'un mouvement, et le contact, le mouvement visuel, évoque un univers sonore<sup>58</sup>.

L'imagination produit et entrelace des éléments sonores et visuels. Pour Glennie, les idées et les sensations musicales « se partagent » autant avec les sons qu'avec « les expressions faciales, la vitesse, l'intensité, la profondeur, la texture et la dynamique du mouvement » (Glennie, 2008a : 7). La musicalité des performances de Glennie repose sur une dimension visuelle essentielle. La posture du corps, la vitesse des gestes, le regard de l'interprète, la forme, la disposition et les matériaux des instruments de percussions influencent la façon dont les sons sont perçus. Ainsi, dans la gare de train de New York, la percussionniste accentue le mouvement des baguettes afin de lier ou de délier le rythme du roulement de tambour, elle retient ses gestes lors d'un silence afin de maximiser l'effet

---

<sup>57</sup> « Because of my hearing impaired I occasionally feel slight insecurity when I'm faced with this wave of sound... I'm not able to separate, to pinpoint. So that's why the visual becomes so important. » (2008b : 13 : 07) « I feel absolutely secure when I'm performing ; but in everyday life, sometimes just a little imbalance happens... I think it's what's coming through the ear that actually affects me... this kind of cacophony that sometimes comes all of a sudden, or... sometimes is just sort of buzzing around there... » (*Touch the sound*)

<sup>58</sup> When I see something, I hear it. If you dropped your pencil on the floor, I am assuming that is making noise, therefore I use my imagination and therefore I hear it. And that is basically how my whole sound world is made up. It is entirely through my imagination, entirely through touch, through feel, and what I see. (*Touch the sound*)

de cette respiration dans le tissu musical<sup>59</sup> ; l'évolution des sonorités de la caisse claire dépendent alors de l'agencement visuel entre le tambour et les différentes postures du corps, de la fluidité des mouvements du poignet et de la baguette, de la crispation du visage, de la configuration circulaire de l'espace et des déplacements des passants. Cette séquence de *Touch the Sound* – nous aurons l'occasion très bientôt d'analyser plus en détails ce film – nous fait comprendre que la dimension visuelle de l'écoute n'est pas seulement analogique (synesthésique), mais aussi résonante, au sens où elle transforme le musicien, le son, l'espace et l'auditeur<sup>60</sup>. La performance se compose d'enveloppements, de conjonctions *et* de bifurcations, d'interférences, de clivages entre des mouvements corporels, sonore, perceptifs. Le visuel favorise le rassemblement des ondes sonores sous une même source d'émission, l'identification des causes *et* les écarts entre les sons, les dislocations au sein même du corps musiciens et des mouvements audio-visuels.

Glennie a construit sa méthode d'exploration visuelle du monde sonore à partir de son apprentissage de la lecture labiale.

This [...] was a very gradual process which began as early as primary school. I found I was spontaneously looking at people a lot more, watching their mouths to see I could make out what they were saying. [...] As I became more fluent, I found it wasn't just a question of watching the mouth. When I'm doing the talking, I watch the other person's eyes to see how they are reacting, and when they talk I watch the whole face. If someone suddenly popped on a pair of sunglasses or a mask, I wouldn't be able to follow what they were saying ; the eyes are so

---

<sup>59</sup> « Silence in music is very important for me –leaving space between the phrases without feeling the need to cover up by lifting a stick, for example, so that the audience is distracted from experiencing the silence by movement. » (Glennie, 1990 : 122). Dans cet esprit, nous verrons plus tard comment le cinéma peut créer ces silences atteignant un équilibre entre certains sons et une situation visuelle. Le silence n'est pas une donnée absolue, il est un moment que l'on construit par un agencement audio-visuel singulier qui s'inscrit dans un contexte.

<sup>60</sup> Michel Foucault décrit comment les rapports analogiques à l'âge classique place l'homme au centre de tous les mouvements du monde : « L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement. De toutes parts, l'homme est concernée par lui ; mais cet homme, inversement, transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde. Il est le grand foyer des proportions, — le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où ils sont réfléchies à nouveau. » (Foucault, 1966 : 38). L'espacement du corps et le rôle de l'imagination nous invite à considérer l'analogie comme *une modalité parmi d'autres* de la dynamique de l'écoute multi-sensorielle.

crucial. Once I stopped using the hearing aids, I became entirely dependent on what I could read from people's faces and general behaviour when they were talking to me. (1990 : 44-45)

Ce processus est révélateur de la pédagogie que s'est imposée notre musicienne. Elle s'attarde tout d'abord à la source de la voix. Or, l'attention sur la bouche s'enrichit graduellement d'une sensibilité au regard, puis aux expressions de tout le visage et au comportement général de la personne. De la bouche au corps en passant par les yeux et le visage, la compréhension s'élargit par une mise en relation des différents stimuli qui composent la communication. L'intention première était de comprendre un message afin d'interagir avec les gens. Mais ce processus a également permis à Glennie de sentir les possibilités expressives des interactions entre le son et les éléments visuels. Cette transposition d'une expérience communicationnelle dans la sphère musicale aboutit à un renversement de l'écoute causale : la musicienne ne part plus des sons afin de retrouver les sources, mais bien des sources afin d'enrichir les phénomènes sonores. La source visuelle permet à l'imagination de produire des qualités sonores et musicales ; les expressions faciales, les mouvements du corps, la vitesse, le rythme et l'intensité des signes, sont autant d'éléments visuels qui enrichissent les phénomènes sonores et mènent à un approfondissement de la sensibilité musicale (*ibid.* : 11-12)

### *Plasticité de l'écoute: corps, esprit, résonance*

La musique de Glennie est essentiellement performative ; la musicienne utilise son corps, ses yeux et ses oreilles pour donner à l'univers sonore un mouvement, une intensité, une spiritualité, bref, une consistance (1990 : 45). Ainsi, le moment qui précède le coup de baguette est aussi important que l'impact, et la posture du corps influence la perception de la résonance suivant l'attaque (Green, 2003 : 11-12). Le son musical vit tout au long de ce processus de préparation/émergence/diffusion/disparition. La formation d'un corps musical est rendue possible par un dosage, un mixage de différents stimuli sonores, visuels et tactiles. Par ses actions, Glennie participe aux accords, aux tensions, aux

contrastes entre ces modalités de l'écoute. Elle peut amplifier une modulation sonore à l'aide d'un geste, incarner une émotion en passant par le regard, produire une masse fluide et enveloppante avec une série de petits mouvements rapides et saccadés, habiter le silence d'une présence corporelle et visuelle, etc.

« Music isn't just a question of sounds. [...] What differentiates one musician from another is how one understands the music and interprets what is behind the notes, putting one's own feeling into it, regulating the way the music moves. (1990 : 45)

Si la démarche de Glennie affirme l'importance de tout le corps dans la captation et la production sonore, elle montre aussi la nécessité de conjuguer ces considérations empiriques avec les dimensions esthétiques et cognitives de l'écoute.

Nous retrouvons encore une fois la question des rapports entre le corps et l'esprit. La singularité de la démarche de Glennie est de reconstruire ces rapports à partir d'une exploration sensible des capacités de son corps limité par sa surdité profonde. Son travail sur la perception lui fait découvrir la grande plasticité de l'écoute. Le tour de force est de rejouer cette malléabilité au niveau esthétique, mental et, nous le verrons à l'instant, éthique. Les possibilités de configuration du corps percevant redéfinissent le potentiel relationnel des éléments musicaux, qu'il soit sonore ou non. Les figures audio-visuelles ne produisent pas des « perceptions de sons et d'images en tant que telles, mais [des] perceptions d'espace, de matière, de volume, de sens, d'expression, d'organisation spatiale et temporelle » (Chion, 1998 : 222). Le travail physique et empirique sur le son est la base de la performance musicale, et pourtant il ne vise pas l'autonomie du matériau et de la forme, mais bien la présentation d'un univers de sensations et d'idées qui n'est perceptible qu'à l'intérieur d'un complexe audio-visuel. Quand Glennie devient sensible à la qualité de l'air dans une pièce<sup>61</sup>, aux longues résonances qui prolongent l'action du son sur son corps,

---

<sup>61</sup> « [M]y awareness of the acoustics in a concert venue is excellent. For instance, I will sometimes describe an acoustic in terms of how thick the air feels ». (1993)

à la multitude de sonorités pouvant produire une caisse claire, aux fluctuations visuelles de la peau du marimba, au détails précédant l'attaque du gong, au fourmillement des cymbales, aux vibrations des moyens de transport<sup>62</sup>, elle acquiert les outils nécessaires pour transformer les sons en matière de l'expression. Dans ce contexte, l'écoute n'est pas une faculté dont les capacités d'informations et de créations sont communes à tous les sujets ; c'est une configuration singulière, un mode d'appréhension et de contact proposant un rapport au monde<sup>63</sup>. L'écoute veut rendre audible du sens, du temps, de l'espace, etc. et elle le fait en tentant de partager ce rapport au monde par l'entremise d'œuvres musicale et cinématographique, et par un retour réflexif sur l'acte de percevoir.

L'écoute se construit, se transmet et se partage selon un principe de résonance. Cette transmission désigne le trait relationnel de notre personnage esthétique : le corps de Glennie doit « s'ouvrir » pour « agir comme une caisse de résonance » (2008a : 7). « I have to open up every fibre of my being to be a giver and receiver of sound. [...] [W]e all open ourselves up to share and learn from each other. » (*ibid.* : 8). Cette disposition du corps en entier (yeux, oreilles, pieds, bras, etc.) représente pour la musicienne la condition de possibilité de la musique (captation et production des sons) et des relations entre les êtres (le partage et l'apprentissage).

La résonance implique une conjonction, une co-vibration entre le sujet et l'objet. « Where reason requires separation and autonomy, resonance entails, adjacency, sympathy, and the collapse of the boundary between perceiver and perceived » (Erlmann, 2010 : 10). L'écoute se partage par une mise en vibration qui permet l'émergence des sujets et des objets à l'intérieur d'un espace commun. Le corps, les yeux et les oreilles, les sons, les idées interfèrent les uns sur les autres pour construire un rapport, un positionnement, une écoute. Cette dernière devient autre (elle change de configuration, de mixage) si le

---

<sup>62</sup> « My sensitivity to vibration is so acute that I quickly identify any change in engine activity, and am clutching my seat long before anyone else is aware that something is wrong. » (1990 : 135)

<sup>63</sup> « Everyone's hearing is different. For me, as for all of us, I am better at certain things with my hearing than others. » (1993)

contexte, l'environnement, les gestes, les intentions changent<sup>64</sup>. La singularité de l'écoute demande des efforts constants de coordination, d'interférence, de re-mixage, de mise en tension. Ainsi, l'écoute est multiple, incertaine, composite et vacillante (Chion, 1993 : 88)

You might feel that what I'm saying is all very well but I must have put in a lot of work to create a perception of the sound that I am producing. This is very true, I have. But there again so has every other musician. What many people don't realise is the sound that even a « normally hearing » musician hears while connected to their instrument often varies dramatically with the sound an audience hears several yards away. [...] All professional musicians have spent time training our hearing and continue to study and learn with each acoustic we encounter. (Glennie, 1993b)

### *Touch the Sound : l'écoute à l'oeuvre*

Le film de Thomas Riedelsheimer nous plonge au milieu de ce processus d'écoute : nous n'assistons pas (ou peu) au récit des difficultés reliés à la surdité de la percussionniste, ni aux concerts officiels qui se déroulent dans un environnement contrôlé, mais bien à un « voyage sonore » (*Touch the Sound : A sound journey with Evelyn Glennie*). Le film s'intéresse aux différents mouvements d'émergence, de persistance et d'évanouissement des sons eux-mêmes ; le cinéaste et la musicienne accompagnent « [the] journey of the sound – the preparation of the sound, the process of its execution, the giving of the sound, the life of the sound throughout the space, and the death of the sound. » (2008a : 8). Le passage des sources sonores (gros plan) aux espaces de diffusion (plan d'ensemble) rendent visible et audible les chemins et les bifurcation du gong dans l'usine, de la caisse claire dans la gare, des cris d'oiseaux sur la falaise, des passages de voitures sur le pont, des chocs rythmiques des marteaux piqueurs sur le chantier, des actions erratiques de la bouche dans la classe pour enfants sourds, des pas dans

---

<sup>64</sup> « Whenever I take a stick up, I know I have to be listening better then the previous time I picked that stick up. Knowing that the body changes, so how I play and how I listen now at the age I am is quite different to how I listened three years ago, five years ago, ten years ago, and so on... » (2008 - 17 : 00)

l'aéroport... Ces mouvements sonores interagissent avec les parcours d'écoute et les gestes de Glennie dans différents lieux (improvisation dans une usine désaffectée ou dans un café, déambulation dans les rues de New York ou dans un marché de Tokyo, interactions avec des mouettes ou des machines d'un chantier de construction, etc.). Ce voyage se compose en somme de plusieurs mouvements sonores et de parcours d'écoute effectués par la musicienne, le cinéaste, et le spectateur : en s'attardant à l'émergence et à la « vitalité » des sons, les auditeurs prennent conscience de l'enveloppement des phénomènes dans un espace, de leur pouvoir de modulation du paysage sonore, des effets qu'ils produisent sur les corps ainsi que des gestes qu'ils provoquent ou encouragent.

*Touch the Sound* veut transmettre l'expérience sonore vécue par Glennie. Ce partage ne se fait pas par l'entremise d'une représentation fidèle : Riedelsheimer est conscient de l'impossibilité de reproduire le contenu exact de la réalité perçue par la musicienne<sup>65</sup>. Il tente plutôt de composer une écoute cinématographique en adoptant la posture perceptive de la musicienne : le cinéaste veut que le couplage de son propre corps avec ses outils de création (microphone, caméra, système de diffusion) forme une caisse de résonance<sup>66</sup>. Les multiples contacts et les variations des êtres laissent leur marque sur les sons, sur l'écran, sur les appareils, sur les corps, qui deviennent des espaces de résonance diffusant l'énergie vibratoire du monde.

Everything vibrates and oscillates. The idea that anything is static or stable is an illusion. To me, this is a fascinating and beautiful world view. And man takes part in this gigantic symphony, breathing, heartbeat, atomic oscillations. Everything is filled with sound, which is not always audible. (Bonus, DVD)

---

<sup>65</sup> « Reality exists only in the moment of perception. It's a live, first-hand experience. One cannot reproduce or film it. » (Bonus, DVD)

<sup>66</sup> «In the summer of 2001 I went to a solo concert of Evelyn in Cheltenham, England. Only a few minutes after she began to play, I knew I wanted to do my next film on Ms Glennie and this world of sounds. Her energy and this incredible ability to hear with the whole body and each of her senses, was fascinating. I wanted to listen into her world with my instrument – the camera. » (Document de presse. Shadow Distribution)

Cette vitalité sonore se matérialise dans les paysages sonores du film : les pas, les voix, le roulement de valises, les portes de l'aéroport se noient dans la rumeur sourde d'un espace réverbérant ; la rue new yorkaise produit un rythme saccadé où les voitures, les klaxons, les chantiers de construction, le bruit des passants se masquent mutuellement ; le centre d'achat japonais regorge de bruits électroniques, de musiques, de voix de vendeurs qui peinent à se distinguer dans ce brouhaha ; le jardin de pierres est habité par un léger vent et quelques bruits indistincts témoignant d'une présence humaine et/ou animale. La perspective sonore de ces paysages est écrasée ; l'espace se rabat, se compresse sur un même plan, les sons se fondent dans une masse, une rumeur puissante faisant vibrer les corps et les esprits.

Cet écrasement crée paradoxalement une profondeur expressive ; ces paysages indistincts, flous, chaotiques ou minimaux ont un potentiel expressif musical et filmique qui s'actualise dans des opérations de coupure, de différenciation et de distribution. Par exemple, le bruit d'une valise, par ses traits saillants et son volume plus élevé se détache en quelques secondes du fond. La répétition du roulement du caoutchouc sur le sol et les cliquetis à la régularité imprévisible créent un rythme syncopé qui attire l'attention de Glennie (son visage se crispe légèrement). L'image suivante se synchronise avec la figure sonore : nous accompagnons le gros plan d'une valise en déplacement. Ce fragment de l'objet révèle les sources du son : le sol défile en arrière plan, les variations de vitesse accompagnent les modulations du roulement sur le sol (basse fréquence) ; les tirettes métalliques de la fermeture Éclair s'entrechoquent au rythme des turbulences du mouvement. Le son s'éloigne graduellement pour s'éteindre dans le fond, laissant Glennie à l'affût d'une autre rencontre.

Les séquences de déambulation reprennent plusieurs fois ce mouvement, qui va du bruit de fond à l'émergence de la figure sonore, pour ensuite amplifier les caractéristiques du son, lui synchroniser une source visuelle, et finalement laisser disparaître le son dans l'espace audio-visuel. L'apparition de la figure se fait

graduellement ; l'incertitude sur l'identité de la source nous incite tout d'abord à percevoir l'évolution morphologique du son. La synchronisation avec l'image permet d'identifier les subtilités et la multiplicité des agents producteurs du phénomène (les frottements, chocs, mouvements et vitesses à l'origine de la vitalité « musicale » de la valise). La disparition du son se fait par une accentuation de la réverbération et donc de la présence de l'espace par rapport à la clarté initiale du son. Nous prenons alors conscience des liens entre le lieu, le son et l'auditeur. Dans ce voyage sonore, le personnage de Glennie est un catalyseur. Le bruit de la valise devient audible lorsqu'il fait réagir la musicienne. Conséquemment, il disparaît lorsque notre « promeneuse écoutante » s'attarde à d'autres sonorités ; le son participe de manière diffuse à cette masse indistincte<sup>67</sup>. Le parcours et les réactions de Glennie orientent notre écoute et mettent l'emphase sur la richesse acoustique, la valeur énergétique et la complexité rythmique des sons quotidiens.

En somme, ces séquences font apparaître la multiplicité et l'hétérogénéité du son : il est le résultat de plusieurs petits événements ayant chacun des vibrations fondamentales, harmoniques et partielles (Altman, 1992 : 19) ; sa production nécessite le contact, le frottement ou l'oscillation d'au moins deux éléments (Chion, 1993 : 93 ; Deshays, 2010 : 11) ; sa perception dépend d'un mixage de vibrations très différentes, celle du tympan, du corps (Chion, 1993 : 89 et 1998 : 54) et des yeux ; sa diffusion dans une salle de cinéma conserve les caractéristiques disparates du phénomène physique, de son enregistrement et de sa manipulation lors du montage et du mixage (Altman, 1992 : 30).

---

<sup>67</sup> Le sonore « se disperse, il se dilue, jusqu'à son effacement dans le bruit de fond. Par conséquent, le sonore est lié à cet effacement : il n'y a pas de sonore hors de cet espace global. Isoler une source, c'est en fait contenir un déversement. La source n'est que l'origine. Le son, lui, est déjà parti au moment où on l'entend. Il n'apparaît que comme conséquence d'un phénomène. Le sonore implique toujours des éléments consécutifs. Et ce consécutif, dès l'instant où il est parti, est déjà en train de disparaître, de s'évanouir. C'est ça qui est formidable avec le son. Nous sommes contraint de considérer un phénomène entre son émergence et sa disparition, mais cet espace entre les deux est extrêmement court. Nous sommes toujours à la quête de quelque chose qui n'est déjà plus là. Nous sommes toujours en retard. Mais c'est merveilleux d'être toujours en retard. La chose est déjà en dilution et nous éprouvons un vertige. » (Deshays, 2010 : 10)

Toutes ces caractéristiques participent à cette tension de l'écoute, écartelée entre de multiples causes, des effets et des dimensions. Cette matière vivante, éphémère, fugace évolue sous l'action des relations de tensions, de résonance, de conjonction et de disjonction entre les corps et les espaces sonores. Ces séquences nous font prendre conscience de cette richesse phénoménale ; la compression de l'espace du centre d'achat produit une masse sonore dense qui fait entendre les ressemblances énergétiques entre les voix et les bruits électroniques. La charge expressive excède la volonté de l'auditeur, qui saisit des mouvements par bribes, par vagues ; il s'attarde un moment au pouvoir d'attraction et de répulsion des sonorités (et des machines) électroniques, puis il ressent l'inhumanité dans la voix qui répète sans cesse les mêmes slogans, puis il éprouve les polyrythmies hasardeuses produites par la superposition des musiques. Le son, dans son épaisseur phénoménale, traverse, affecte et touche les spectateurs ainsi que le personnage esthétique qu'est Glennie. Ainsi, il ne faut pas comprendre l'écoute comme une entreprise d'harmonisation, d'intégration de toutes les dimensions dans une forme unifiée ; le son serait alors le résultat d'une identification, d'une reconnaissance, d'une opération cognitive de qualification d'une source à l'aide de ces caractéristiques acoustiques<sup>68</sup>. L'écoute est toujours tendue entre des éléments émergents, des disparitions révélant des phénomènes jusqu'alors masqués, des masses provenant de plusieurs causes, des figures claires qui s'inscrivent sur le tympan, des énergies diffuses faisant vibrer le corps, des mouvements et des résonances visuelles, des représentations mentales et des sensations physiques. Les relations entre ces caractéristiques se modifient dans le temps, au gré des

---

<sup>68</sup> « [L]e terme de « son », ainsi que l'idée qu'il existe un organe spécialisé dans l'écoute des sons et qu'on appelle pour simplifier « l'oreille », encourage en effet l'idée implicite que le son constitue un domaine homogène, et que tous les éléments du son relèvent d'un domaine de perception fermé sur lui-même et uni. On présuppose une sorte d'harmonie préétablie et de similarité ou de complémentarité naturelles entre les caractéristiques des sons. » (Chion, 1998 : 56) [...] Préjugé naturaliste : le préjugé en question est celui qui postule qu'à une cause déterminée correspondrait « naturellement » un son et réciproquement ; et que le son est censé illustrer tout aussi naturellement cette cause. Alors qu'en réalité très peu de sons désignent leur origine ; s'ils le font, c'est de façon très vague ; et s'ils la racontent, ce n'est rien moins que naturellement, par une « isomorphie » introuvable, mais en vertu de correspondances apprises par réflexe conditionné (audition synchrone avec la vision). On ne reconnaît donc pas tant la source d'un son qu'on reconnaît une forme-matière sonore type qui est associée éventuellement, par apprentissage, à une nature de cause. (Chion, 1993 : 95)

parcours et des espaces. Le film montre comment cette richesse n'a pas besoin d'être réifiée, rassemblée, stabilisée ; ces séquences de déambulation canalisent cette énergie vitale pour transmettre le potentiel musical qui inspire les performances de Glennie. Cette dernière exprime d'ailleurs durant une séquence d'exploration son rapport avec les sons.

There's sound absolutely everywhere. You have to listen. That's it really. [...] I want to be open to absolutely everything that comes my way. I mean, this is the most interesting thing with a musician, this sound journey.

### *Le son (musical) et la musicalité (filmique) : performance et profondeur*

Pour la percussionniste, ce sont les coupures, les distributions et les différenciations qui assure la musicalité des sons. Comme l'interaction de la bouche, des cordes vocales, de la respiration et du diaphragme produisent la voix du chanteur, le son de l'instrument percussif dépend de résistances et d'alliances entre la caisse de résonance, la peau, la baguette, le bras, la force et la vitesse de l'impact<sup>69</sup>. La musicienne prépare, produit et diffuse ces co-vibrations corporelles en considérant que le son musical doit être travaillé, qu'il émerge des tensions et des alliances entre les caractéristiques diverses d'un monde sonore hétérogène. Les conditions d'existence du musical se définissent par un effort, une série de conjonction et de disjonction qui fait percevoir la profondeur du phénomène composé de plusieurs niveaux sémantiques et sensoriels.

---

<sup>69</sup> "You always imagine a percussion player to strike things, but when you try to transfer some of the ideas of other instrumentalists, for example, a singer, where the sound comes from the diaphragm, it comes from this part of the body, it doesn't just come out of the mouth and that's it, the whole breathing aspect is hugely important. You know, it's trying to just find the sound way, way, way down in the surface, that is, you have your surface there but in fact the sound isn't here, it's actually under here." (Glennie dans *Touch the sound*)

We want to get under the surface in order to find the sound, rather than just simply striking that surface. (*Touch the sound*)

[...]

When you see Japanese Taiko drummers you can experience this enormous energy, power, and focus- you can almost see inside their bodies. The « boom » is not the climax. The true artistry is in the preparation and feeling that happens before the beater hits the drum. That is what is so exciting. That's where the mastery comes in. (Green, 2003 : 11-12)

Par des gros plans, par des compositions d'image mettant en relation la musicienne et son environnement, par des mouvements de caméra permettant de suivre la diffusion du son dans l'espace de la performance, le film met en scène les conditions d'existence de cette musique. Par exemple, nous voyons la musicienne interpréter la pièce *Michi* de la percussionniste et compositrice Keiko Abe ; les vagues sonores lentes et fluides du marimba sont produites par une série très rapide de roulements de baguettes, leur intensité s'alliant avec la crispation des épaules et du visage, leur progression harmonique étant suivie par les mouvements des yeux et de la tête, leur dynamique se diffusant jusqu'aux pieds nus de Glennie. Malgré la synchronisation, la rencontre des sons et des images produit des écarts : l'évolution lente des masses sonores émane de mouvements visuels très rapides ; les moments de modulations harmoniques et dynamiques ne provoquent pas toujours une variation visuelle, et sont plutôt anticipés par une expression faciale ou suivis d'un relâchement des épaules ; la pièce finit par des coups de baguettes si doux qu'ils franchissent le seuil de l'inaudible alors que l'œil perçoit encore les vibrations associées aux impacts.

De plus, la séquence élargit l'espace musical audiovisuel en faisant voir sur cette musique l'action du vent dans les herbes, du vent à la surface de l'eau ainsi que le miroitement de la lumière sur une rivière la nuit. Ces phénomènes vibratoires font ressortir les différentes lignes mélodiques qui se forment, s'enlacent et se dissipent à

travers les résonances de l'instrument<sup>70</sup>. La musicalité de la séquence circule par les couplages des mélodies et du miroitement, des harmonies et des pieds nus, des baguettes et du marimba, des épaules et des dynamiques, du souffle et du silence. Nous comprenons alors que la musicalité au cinéma désigne les relations rythmiques, morphologiques et harmoniques entre des traits sonores et des traits visuels. La musicalité audio-visuelle « développe une puissance de relation » : l'entrelacement ou la confrontation des traits produit des anticipations, des ralentissements, des amalgames, des détachements (Cardinal, 1999 : 41). Les différentes relations sont autant de façons de capter et d'éprouver des intensités temporelles.

Ainsi, l'image est essentielle pour explorer l'expérience du son de notre musicienne sourde ; pour elle, les mouvements, les corps et les espaces visuels déterminent l'existence des phénomènes sonores et amplifient leur expressivité. Le complexe audio-visuel fait voir et entendre les causes, les effets et l'espace de diffusion des sons ; il tisse ainsi des liens entre les dimensions corporelles, relationnelles, matérielles et performatives de la musique. Le film agit sur la musique en soulignant, en formant et déformant les corps à corps musiciens.

Perchés sur le toit d'un immeuble newyorkais, le batteur cubain Horacio « hel negro » Hernandez et Evelyn Glennie font corps avec la ville ; les yeux fermés, Glennie réagit aux vibrations produites par les impacts de la grue de démolition sur les briques, par les rythmes concurrents du *bass drum*, du *hit-hat* et des *toms*, par le *drone* sourd des systèmes de ventilation, par les modulations furtives des oiseaux et de l'eau fuyant d'un tuyau. L'intensité soutenue de cette improvisation collective se compose de reprise, d'amplification, de densification de l'énergie des sons urbains, mais aussi de rupture et de

---

<sup>70</sup> Dans son autobiographie, Glennie nous décrit les principes compositionnels qui la guide dans son interprétation de l'œuvre de Abe : « The word Michi means « path » [...] in Japanese. [...] The piece allows the performer to improvise for herself in certain sections, and invites the listener to explore the subtle melodies that are available beneath the surface of the marimba's more characteristically bold notes. When I play Michi, I use the idea of the path of the title, a path that goes right round the world, so that I begin with the typical intervals and sounds of Japanese music, but then bring in other harmonies, from the west, India, Latin America, until I finally return again to the idiom of Japan. » (1990 : 137)

mise en tension, lorsque Glennie effectue des roulements spasmodiques sur ses congas. L'exploration d'une musique maximale, qui produit ces effets par un volume élevé et des basses fréquences amples, nous fait percevoir l'action du son sur tout notre corps<sup>71</sup>. Et c'est la mise en scène cinématographique qui, par le mixage (gros plans sonore), les mouvements de caméra (travelling sur les deux musiciens) et les cadrages serrés (eau, démolition, oiseau), donne à voir et à entendre les implications corporelles de ce *jam*. En travaillant les sons « en dessous de la surface », Evelyn Glennie et Thomas Riedelsheimer considère le son dans son épaisseur : les vibrations font résonner les objets et les sujets dans un espace, et elles diffusent des idées et des sensations non sonores. La musique émerge de cette capacité à percevoir les sons en profondeur ; le musicien vibre avec le monde, il subit et provoque des phénomènes de co-vibrations qui rendent audible au spectateur des états du corps et de l'esprit. Nous comprenons bien les implications de cette profondeur lorsque nous écoutons la musicienne décrire sa relation avec les partitions musicale.

If [I] handed a musical score, most people would recognise it as such but would be under the false impression that a score is a visual representation of music. To me a score is merely the visual framework which contains the potential for music. In fact, it could be argued that musicality is all those deliberate elements in a performance that are not specifically indicated in the score. I use my knowledge of how and where to strike my instruments to manipulate the emotional response of my audience. Not to just explain the feelings or ideas I have interpreted from the composer's score but to actually give the audience an experience of them. This to me is the essence of musicality and the definition of music as an art form. (Glennie, 1993b).

*Touch the Sound* propose donc une expérience du monde aux spectateurs ; par le mixage sonore, il pointe les éléments qui rendent compte du potentiel musical des bruits quotidiens ; par les images, il donne un contexte de création et de réception des sons et oriente l'écoute vers des sources d'émission, des relations spatiales et cinétiques ; par les

---

<sup>71</sup> La force expressive des instruments percussifs et des musiques amplifiées provient de cette capacité du son à faire vibrer le corps.

figures audio-visuelles, il présente les tensions et les accords entre les différentes modalités de l'écoute (corps, oreille, yeux).

### *L'espace du son : champ d'action musical et cinématographique*

*Touch the Sound* ne s'intéresse pas seulement au potentiel expressif du monde sonore, il montre également l'influence de l'espace dans les interprétations et les improvisations de la musicienne. Ainsi, le contexte de la performance appelle une façon de produire des sons et une façon de filmer les gestes et les corps. Glennie modifie ses techniques de jeu puisque le son

[...] isn't a constant as it is also affected by the acoustic properties of the room in which the instrument is played. All professional musicians have spent time training our hearing and continue to study and learn with each acoustic we encounter. (1993b)

La création musicale dépend de cette capacité qu'a la percussionniste à utiliser l'espace de diffusion comme une composante de sa performance. Le travail de Riedelsheimer, qui réalise les images de son film, consiste à trouver les paramètres techniques et artistiques (cadrage, mouvement, objectif, éclairage, etc.) qui permettent de partager cette expérience de la musique. Ainsi, dans un café japonais au plafond bas et à l'espace restreint, Glennie demande au serveur de lui donner des baguettes et un verre en verre, et elle complète sa « batterie de fortune » avec un cendrier, deux assiettes laissées par un client (contenant quelques frites et un peu de mayonnaise), deux bouteilles et une canette de bière vide. L'improvisation de Glennie utilisant ces objets trouvés est filmée sobrement ; la caméra à l'épaule conserve son cadrage et s'attarde à l'instrument et aux mains de la musicienne, puis à la vingtaine de spectateurs. D'un point de vue pratique, le manque d'espace limite les points de vue et les mouvements. Riedelsheimer utilise cette contrainte pour faire ressentir la proximité entre le lieu, les auditeurs, les musiciens et

Glennie qui s'exclame pendant qu'elle joue : « I spent three years at the Royal Academy of Music to do that ».

Le film privilégie surtout les grands espaces qui donnent à la caméra la liberté de suivre les gestes de la musicienne ainsi que les différents éléments du lieu, en privilégiant la circulation entre les petits détails et les perspectives globales. Cette problématique spatiale est posée par Riedelsheimer en des termes sonores : « What is a human being surrounded by in terms of rhythmic details ? » (bonus, DVD). Notre percussionniste choisit un instrument, elle produit des sons qui se diffusent et enveloppent son corps, et organise la fluctuation des mouvements musicaux. Riedelsheimer rejoue ce processus : par exemple, il fait tourner sa caméra au centre du musée Guggenheim de New York, épousant le mouvement en spirale de cet espace blanc conçu par l'architecte Frank Lloyd Wright, s'arrêtant après plusieurs secondes sur la performance de Glennie produisant de longues vagues sonores à l'aide du « Waterphone »<sup>72</sup>. L'espace cylindrique aux lignes continues entre en résonance avec les sonorités aqueuses et les vibrations métalliques réverbérées produites par l'instrument ; l'œil, l'oreille et le corps sont transportés par les courbes visuelles et la prolifération des sons qui succèdent de manière imprévisible aux coups d'archet. Cette désynchronisation est visible et audible lorsque la caméra est proche de l'instrument. Nous changeons alors radicalement d'échelle de plan ; la musicienne est minuscule, au milieu des courbes et des spirales du Guggenheim. Les dissonances et les frottements ont alors un contexte de diffusion et les gestes de Glennie sont mis en relation avec cette immense structure architecturale. La musique est entendue jusque dans la rue

---

<sup>72</sup> The Waterphone was invented and is patented by Richard Waters (pat.#3896696). Each instrument is unique and made to order. Richard personally makes, tunes, signs and dates each Waterphone. The sound of the Waterphone has been compared to the haunting melodies of the Humpback Whale and voices from inner/outer space. Waterphones have been described as acoustic synthesizers, Waterharps, a musical "Aladdin's Lamp", and "Whalephones".

Waterphones are in fact stainless steel and bronze monolithic, one-of-a-kind, acoustic, tonal-friction instruments that utilize water in the interior of their resonators to bend tones and create water echos. In the world family of musical instruments, the Waterphone is between a Tibetan Water Drum, an African Kalimba (thumb piano) and a 16th century Peg or Nail Violin. Each Waterphone is custom made using a hot metal process developed over the past 40 years. The tonal rods are tuned to a combination of micro-tonal and diatonic relationships presented in two distinct but integrated scales having both even and uneven increments. (<http://www.waterphone.com/about.php>)

où nous voyons une sculpture étonnante, présentant un corps formé d'une grande oreille, de deux mains et de jambes. Dans cette séquence, le même lieu s'entre-tient de quatre façons différentes avec la performance. Le mouvement visuel initial partant du puit de lumière explore les possibilités d'associations formelles entre la matière sonore et les lignes du musée. Les plans de la percussionniste en action montrent l'écart entre les gestes et les sons produits. Le plan d'ensemble fait entendre la relation étroite entre la performance et le lieu. La sortie vers la sculpture expose de manière symbolique les conditions d'existence de cette musique basée sur l'écoute et les gestes *in situ*.

Dans certaines scènes, la musicienne choisit son instrument pour son potentiel d'interaction avec l'espace de la performance. Ainsi, elle utilise le paysage sonore existant et y inscrit des interventions musicales. Sur le bord d'une falaise venteuse en Écosse, elle déambule dans des ruines avec un cylindre produisant un son au grain de résonance limpide. Glennie fait varier l'intensité et l'allure du son pour répondre aux modulations du bruit des vagues sur les roches. Par la suite, elle manipule une radio à onde courte et reproduit les mouvements mélodiques du cri des oiseaux<sup>73</sup>. Sur une plage de Santa Cruz aux États-Unis, Glennie reprend la fluctuation énergétique des vagues en faisant rouler de minuscules billes sur une peau tendue. Nous voyons littéralement la complexité des mouvements qui produisent la perception globale du son. Ces petites perceptions visuelles produites par l'instrument sont également présentes dans l'action du vent sur les grains de sable. Les images de Riedelsheimer veulent pointer cette relation entre les variations infimes et les sons continus du vent et des vagues. La démarche artistique relève ici d'une écoute de l'environnement et d'un prolongement de cette perception dans les gestes musicaux et cinématographiques.

---

<sup>73</sup> Nous analyserons plus en détail les implications de ces interactions par l'entremise d'une séquence similaire du film *Step Across the Border* (cf. chapitre 2).

### *The Sugar Factory : perception et improvisation*

L'écoute d'un lieu appelle un traitement musical et cinématographique spécifique. C'est pourquoi Riedelsheimer a décidé d'organiser une rencontre dans un espace unique qui laisse une grande latitude aux musiciens et à l'équipe de tournage. La « Sugar Factory » est une ancienne usine située à Dormagen à l'ouest de l'Allemagne. Evelyn Glennie et le guitariste Fred Frith auront trois jours pour improviser et enregistrer un album. Comme l'indique une des rares mentions écrites du film : « there is no plan. only time – and sound ». Le film nous montre la découverte de cet espace, l'installation du matériel d'enregistrement et des différentes configurations d'instruments de percussion, les improvisations et interactions entre les musiciens, l'équipe de tournage et le lieu. À leur arrivée, les musiciens explorent plusieurs possibilités d'interaction avec l'usine : Frith écoute la réverbération de sa voix dans l'espace (plus de cinq secondes), Glennie retire ses souliers pour frapper sur des barres métalliques, Frith fait résonner les différentes parties d'un grillage et de la structure en acier, Glennie suggère des emplacements pour travailler de haut en bas, elle transforme le dos du guitariste en instrument pour entendre la diffusion du son dans l'espace... L'usine est littéralement un instrument, une caisse de résonance, un orchestre et un studio ; les musiciens doivent se familiariser avec cet espace, ils apprennent à faire corps avec cette structure. Fred Frith souligne l'importance structurante du lieu pour les improvisations à venir :

[...] we are in an incredible space. It already suggested many things that [can] be played. And rather than be anymore of [conception], just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing. »  
(bonus, DVD)

Le lieu appelle une manière d'être et d'agir. Les improvisateurs font corps avec leurs instruments (l'usine, la guitare, les baguettes, les cloches, etc.) et définissent leurs gestes en réaction à la progression du flux musical. Par exemple, dans leur première improvisation, Glennie et Frith effectuent des grands gestes lents et attendent l'évanouissement du son avant d'intervenir à nouveau. Les quelques sons se produisent lors des creux énergétiques, laissant beaucoup de place à la diffusion sonore, à

l'appréciation des différents mouvements sonores produits par les quatre cloches et les deux guitares préparées : Glennie module les résonances à l'aide de plusieurs attaques rapides qui se confondent rapidement dans une masse continue ; Frith oscille entre des techniques de jeu percussives et des variations harmoniques simples. Cette musique ample, qui respire et compose avec le silence, se termine par le bruit des battements d'ailes des pigeons, dont la fréquence erratique, le rythme et le grain de résonance s'inscrivent parfaitement dans l'esprit de l'improvisation qui a précédé.

Les images orientent notre perception des sons dans l'usine. Les mouvements de caméra explorent l'espace, circulant entre différents pôles d'attraction. Tantôt, le travelling progresse vers ou autour des musiciens, pointant un regard, une résistance dans le corps à corps avec l'instrument, une technique de jeu surprenante (chute d'objet, attaque avec les doigts, frottement, friction, etc.) ; tantôt, la caméra arpente les différents espaces de l'usine et semble suivre la diffusion des sons sous le plancher, vers les fenêtres, dans la structure en acier, dans les mouvements de poussière révélés par les rayons du soleil. La séquence d'ouverture du film est sur ce point exemplaire : le plan est rempli par une matière métallique jaunâtre encore indéfinie. Nous entendons une ambiance tenue d'un vaste lieu. Des baguettes pénètrent dans le cadre et nous permettent de mesurer l'échelle de grandeur du métal. Ces baguettes feutrées amorcent un long roulement qui reste au départ quasi-imperceptible. Le son prendra plusieurs secondes avant d'atteindre une dynamique démesurée se prolongeant bien après la fin du roulement. Durant cette montée d'intensité, la caméra recule rapidement, révélant tout d'abord le gong et la musicienne Glennie, puis l'espace immense de l'usine pour enfin sortir et pointer le ciel gris mis en relief par quelques nuages. La résonance du gong se transforme de manière subtile et graduelle en résonance du tonnerre. Le mouvement de cette séquence couvre de manière continue l'ensemble des possibilités expressives du film : le microscopique communique avec le macroscopique, le silence se densifie jusqu'à acquérir la puissance d'affectation du tonnerre, la cause du son est prolongée par un immense espace résonateur, les vibrations de la matière métallique entrent en relation avec toute la structure de l'usine, le son franchit le seuil entre l'espace intérieur et extérieur, entre la

vibration de l'oreille et celle du corps. Le film explore différentes échelles et configuration de cette perception élargie du monde sonore.

### *Le silence audible : espace, rythme, vitalité*

Cette séquence d'ouverture montre une autre dimension de l'environnement sonore du film. Alors que les séquences d'écoute dans la rue newyorkaise, dans le centre commercial japonais et dans l'aéroport de Cologne nous présentaient un continuum bruyant, dont le potentiel s'actualisait en opérant des coupures, des sélections, des mises en perspective à partir d'un trop plein, les deux séquences de l'usine explorent le potentiel du silence.

Assise dans un jardin japonais, nous entendons Glennie réfléchir: « Silence is propably one of the the loudest sounds... and heaviest sounds that you're every likely to experience ». Cette force, cette intensité est une dimension importante dans les performances de Glennie<sup>74</sup>. Le silence oblige à tendre l'oreille, il produit une attente, il dirige l'écoute vers l'émergence du prochain son, il donne le temps de sentir l'écho des sons disparus et de s'attarder à l'identité de l'espace dans lequel l'auditeur est plongé. Les qualités et l'intensité du silence dépendent de son contexte d'apparition.

---

<sup>74</sup> « Silence in music is very important for me –leaving space between the phrases without feeling the need to cover up by lifting a stick, for example, so that the audience is distracted form experiencing the silence by movement. When I perform I consciously use this space in different ways. (...) If a concert finishes in a superdramatic way I just need a breather to say : « Whooh! » That space is so important. » (Glennie, 1990 : 122)

Le silence est toujours en relation avec le bruit, c'est ce qui lui permet d'exister, d'être nommé : petit, vide, plein, augmenté, total, lourd, partiel, etc. Et ce ne sont pas que des mots, mais des qualités qui s'observent en relation avec le bruit, l'image, l'idée. Et souvent la résultante est l'émotion. [...] Le silence, c'est cet instant plus ou moins long qui crée une attente, une suspension qui fait que le temps se dilate... ou se densifie. (Beaugrand, 2009 : 11)

Le silence est audible. Il ne se fait pas sentir par l'absence complète de son, mais plutôt par une raréfaction qui révèle les qualités acoustiques de l'espace. Dans le jardin japonais, nous entendons le vent ainsi que quelques indices ténus d'une présence humaine ou animale. Ces légères modulations nous font percevoir la vitalité et la densité temporelle de ce lieu de recueillement. Puis un homme égalise doucement les roches avec son râteau. Le silence fait apparaître la richesse de ce phénomène sonore. La faible intensité de ce son gagne pourtant, dans son rapport avec le silence, une forte expressivité. Au lieu de soutirer le phénomène d'un environnement qui l'englobe et le masque, le silence permet de ressentir l'émergence et les qualités dans des conditions d'écoute qui favorisent la construction et la clarté<sup>75</sup>.

Le silence permet d'entendre les mouvements de phénomène de faible intensité. Ainsi, la fine glace immobile craque, travaille, elle est à la limite de se briser. Les petites gouttelettes résonnent et le petit ruisseau s'écoule. Le silence est aussi dans cette séquence une façon de révéler une richesse de petites perceptions qui ont tendance à se perdre dans les masses bruyantes du continuum quotidien. « Le silence est quelque chose d'habité, c'est quelque chose qui est modulé. Un silence, ce n'est pas le vide, l'absence ; c'est une présence très spéciale. » (Beaugrand, 2009 : 11-12). Nous entendons donc le lieu, mais aussi ces infimes variations, cette rumeur ténue qui nous fait ressentir la modulation vitale qui anime les relations entre les êtres et les choses. À ce sujet, l'action du vent dans les arbres, sur les drapeaux, sur le sable, dans un carillon permet de voir et d'entendre l'énergie qui compose ce « silence augmenté » (Beaugrand, 2009 : 11).

---

<sup>75</sup> C'est d'ailleurs la raison principale qui fait que l'écoute de la musique en concert se déroule dans un dispositif qui favorise le silence.

Le silence, ce peut aussi être de courts moments qui, dans leur alternance avec des sons, rythment une performance ou une réflexion. Premièrement, l'improvisation que nous avons analysée plus haut laisse apparaître l'espace de l'usine, et attend les creux énergétiques avant de produire de nouveaux sons. Ces silences sont si importants que Glennie et Frith écouteront pendant plusieurs secondes cette matière ténue à partir de laquelle émergent tous les sons. Plus tard, ce sont ces respirations temporelles qui permettront à Frith d'intervenir dans la pièce *A Little Prayer* composée et interprétée par Glennie (cf. 1990 : 122). Le silence joue alors le rôle de relais, il crée un champ d'action qui favorise l'intervention musicale. Ce relais est d'autant plus important que les deux musiciens sont très loin l'un de l'autre, ils reçoivent donc seulement les sons de leur collègue modulés par l'immense usine (la source directe étant inaccessible). Deuxièmement, le silence informe le discours, il agit sur les réflexions que Glennie portent sur sa relation avec les sons. L'exemple le plus révélateur est sûrement cette interrogation sur le silence, ou les pauses rythment une pensée à l'œuvre, un esprit qui cherche.

The opposite of sound... definitely isn't silence... in my mind anyway... I think the... I don't even know if there is such a thing... well, there must be an opposite, actually... but... What that is, I don't know... I wonder whether it is something that is more static, something that you can take away with... with you... It's the closest thing that I can imagine... to... to death.

En somme, le silence est un élément sonore : il nous fait prendre conscience du monde nous entourant, il révèle des petites perceptions, il rythme la pensée musicale et cinématographique. Les phénomènes sonores sont les signes de la vitalité, ils transportent une énergie et témoignent des mouvements. Ils s'opposent à la stabilité, à l'immobilité, à la mort. L'écoute doit être pensée et pratiquée dans ce paradigme, c'est une activité perceptive qui permet de ressentir cette énergie vitale, de canaliser les mouvements du monde et de définir notre posture et nos actions.

\*\*\*\*\*

Le musicien Fred Frith discute avec Evelyn Glennie et Thomas Ridelsheimer de sa démarche musicale et de son rapport avec le monde sonore : « In the end, it's about listening... period. I mean, it starts from listening... and it ends with listening. » (bonus, DVD). En suivant ce mouvement circulaire, l'écoute garde les traces de son parcours, elle se singularise au contact des sons et de leur contexte de diffusion. La perception s'inscrit alors dans un ensemble de processus de différenciation (seuil d'audibilité, événement), d'incorporation (couplage idée/matière), de figuration (couplage image-son), d'interférence (résonance, vibration), d'espace (corps clivés, altérité), de temporalisation (trace, mémoire) de circulation (parcours d'écoute, diffusion sonore) et de transmission (partage de l'écoute). Ainsi, ce chapitre nous aura permis de suivre la modulation réciproque de l'écoute et des sons qui est tributaire de l'énergie produite par les interactions matérielles, corporelles, idéelles. Le son et l'écoute sont des événements locaux, contextualisés, qui se forment et évoluent au fil des manipulations du créateur, des découpages de l'auditeur et des descriptions du théoricien. Le son se « construit culturellement [...] par un travail d'œuvres, de réflexion, de nomination, d'écoute. » (Chion, 1998 : 282). La circularité exprimée par Frith désigne ce travail constant du créateur, de l'auditeur et du théoricien qui enchaînent, expérimentent et pensent (dans un ordre toujours relatif aux situations particulières) des actions, des relations et des idées. Il faudra maintenant approfondir cette dimension performative de l'écoute en analysant les principes et la logique guidant les actions créatives et théoriques<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> La dimension performative de la perception nécessite un espace de résonance, un plan continu à l'intérieur duquel la matière et l'esprit, les sons et les sujets peuvent interagir. C'est pourquoi la rencontre entre le continuum perceptif de Leibniz et le cinéma « océanique » de Denis (caractérisé par des mouvements d'émergence et d'immersion fluides et progressifs) nous semblait pertinente, productive et nécessaire. Les petites perceptions assurent la continuité entre tous les éléments de l'expérience : « Ce sont aussi les parties insensibles de nos perceptions sensibles, qui font, qu'il y a un rapport entre ces perceptions des couleurs, des chaleurs, et autres qualités sensibles, et entre les mouvements dans les corps qui y répondent » (Leibniz, NE, préface : 56).

## Chapitre 2

L'organisation des sons : action, écoute, empirisme

*Pour comprendre l'improvisateur,  
il faut le rattraper, naviguer de concert avec lui,  
devenir son contemporain.  
(de Raymond, 1980 : 13)*

La façon d'organiser les sons est à la fois tributaire d'une perception du monde sonore et d'une conception de l'acte de création. Les créateurs sonores développent des manières d'agir et de rencontrer le monde, c'est-à-dire de créer qui, si elles sont singulières et très différentes, reposent sur des fondations communes. Il existe une série de paramètres (champ d'action) et de règles de composition qui rendent possibles les agencements singuliers ; sous la surface apparente gît un réseau de relations et de principes d'organisation qui conditionnent l'apparition des figures sonores contemporaines. Nous analyserons dans ce chapitre ces principes parce qu'ils orientent les actions des créateurs et les pratiques d'écoute. Nous possédons déjà quelques éléments qui nous aideront à comprendre le paradigme contemporain.

Ainsi, notre analyse du régime des petites perceptions nous a permis de constater la fonction structurante des matériaux sonores, qui « portent en eux des dimensions infinies pouvant être destinées au musical » (Roy, 1993 : 38) et au cinématographique. Ce potentiel d'organisation intrinsèque oriente le travail du concepteur sonore qui rencontre un matériau stratifié dont l'expressivité ne relève pas uniquement de la volonté humaine. Nous verrons comment cette mise au relatif de la volonté bouleverse l'intentionnalité et la portée des gestes créatifs. La dynamique de création dépend alors d'un mixage fait d'entrelacements, de relais, de bifurcations, de ruptures entre les actions et les idées d'un créateur *et* les qualités structurantes et les fonctions perceptuelles inscrites dans les matériaux sonores. Ce processus implique une réflexion sur le rôle et les relations des outils, des méthodes, des gestes et des idées dans la création de postures d'écoute. La

perception et la pensée se déploient à l'intérieur d'un espace, d'un contexte matériel ; ils se singularisent à travers des mouvements, des trajectoires, des positions<sup>77</sup>.

Cette relativité s'applique également aux modes d'interaction entre les différents éléments sonores. Au lieu d'un système qui détermine *a priori* les combinaisons possibles, le découpage du continuum sonore contemporain procède par connexions locales, rapports changeants et structures relatives. Son paradigme prospecte « des espaces variables, à définitions mobiles – ayant loisir d'évoluer (par mutation ou transformation progressive) dans le cours même d'une œuvre. » (Boulez, 1965 : 94). Cette méthode de composition jamais définitive, où l'œuvre cherche et modifie sa structure en résonance avec les modulations sonores, oblige une redéfinition de la production de sens, qui ne repose plus sur les variations d'un code largement partagé. Le concepteur sonore doit donc créer les conditions d'existence de son art ; il doit transformer les propriétés matérielles du son en moyen d'expression. Cette expressivité peut se ré-inventer et se rejouer selon les contextes et les problèmes posés par chaque œuvre. Nous verrons comment cette mise au relatif de la structure change le processus créateur (surtout l'intentionnalité) et la nature de l'expressivité du monde sonore<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> L'historien de l'art Edwin Panofsky étudie les rapports entre l'espace cinématographique, les réalités filmées et les appareils de captation. Pour lui, la technique automatisée du cinéma permet un renversement inédit dans l'histoire de l'art : « The processes of all the earlier representational arts conform, in a higher or lesser degree, to an idealistic conception of the world. These arts operate from top to bottom, so to speak, and not from bottom to top ; they start with an idea to be projected into shapeless matter and not with the objects that constitute the physical world [...] It is the movies, and only the movies, that do justice to that materialistic interpretation of the universe which, whether we like it or not, pervades contemporary civilisation. [...] The movies organize material things and persons, not a neutral medium, into a composition that receives its style [...] not so much by an interpretation in the artist's mind as by the actual manipulation of physical objects and recording machinery » (1995 : 121-122). En suivant ce raisonnement, nous pouvons préciser que la richesse expressive des matériaux sonores est rendue possible grâce à l'enregistrement automatique, que les idées émergent et s'entrelacent avec les réalités filmées et en sont inséparables, que la volonté créatrice s'inscrit dans un contexte matériel qui la dépasse et l'éprouve. Le présent chapitre permettra de creuser ces différents éléments qui influencent l'organisation des sons.

<sup>78</sup> Pour le philosophe Stanley Cavell, cette malléabilité des « vecteurs » artistiques constitue à la fois le problème, la limite et la force du travail de l'artiste moderne : « on pourrait dire que la tâche n'est plus de produire un autre exemple d'un art, mais un nouveau moyen d'expression dans cet art » (1999 : 143). Par exemple, la musique moderne développera des principes d'organisation des sons qui allie la composition, l'improvisation et la chance (2002 : 193-205). Le compositeur se donne des règles (le dodécaphonisme, le sérialisme, l'aléatoire) afin de générer de nouvelles combinaisons et distributions des sons ayant une certaine autonomie par rapport à ses intentions. Le cinéma fera aussi de ces automatismes (c'est-à-dire de

Ces deux éléments hérités de la modernité artistique sont importants pour la création actuelle. Nous verrons comment les fonctions structurantes du matériau et la relativité des structures se développent et se combinent avec d'autres principes. Nous dégagerons ainsi peu à peu le « champ de possibilité » (Foucault, 1969 : 52) contemporain, qui se caractérise également par une dimension performative et un rapport empirique à la création de sens. Ces deux éléments sont particulièrement importants dans l'improvisation musicale, qui fait de l'action immédiate et de la construction progressive du sens des données essentielles de la création artistique. Il n'est donc pas étonnant que les exemples cinématographiques les plus explicites d'une telle démarche prennent pour sujet les performances de musiciens improvisateurs. C'est pourquoi nous étudierons les opérations et les principes d'organisation du sonore en analysant deux films consacrés aux personnages clés de la musique actuelle que sont Fred Frith (*Step Across the Border* de Nicolas Humbert et Werner Penzel, 1990), René Lussier (*Le Trésor archange* de Fernand Bélanger, 1996). De façon très différente, ces films documentaires empruntent les chemins de l'improvisation, ils tentent par les images et les sons d'en percevoir les gestes de création, d'en éprouver la méthode et d'en expérimenter le rapport au monde. Ce travail de transfert, de dialogue entre la musique et le cinéma, constitue une source de connaissance inestimable nous permettant de comprendre comment les créateurs et les auditeurs modifient et perçoivent la matière sonore (essentiellement par analogie, résonance et reprise problématique).

Nous verrons comment les paramètres fondamentaux de l'improvisation modifient également la pratique de la composition, dont le rythme et la temporalité est plus spontanément associé au processus de construction d'un film. Le montage et le mixage se caractérisent par de nombreux aller-retour, par des essais et des erreurs, par

---

ces éléments qui dépassent la volonté humaine) la base de son expressivité (1999 : 141-149). Dans ce cas précis, il nous semble qu'il faille redistribuer autrement les données du problème, et se demander comment les objets et les mouvements audio-visuels peuvent générer des vecteurs et participer à l'élaboration des règles d'organisation. Les rapports entre l'improvisation, la composition et le hasard (l'indéterminé) seront ici au cœur de notre réflexion.

une écoute répétée portant sur des aspects différents d'une même réalité sonore. C'est dans ce mouvement de composition dynamisé par l'improvisation que se définit peu à peu un objet esthétique, qu'il soit musical ou cinématographique. En somme, nous voulons ici analyser les paramètres qui guident les gestes d'organisation des créateurs sonores contemporains. Nous effectuerons ce travail à l'aide des réflexions des musiciens et des cinéastes sur leur propre pratique et des œuvres qui ont pour sujet ce processus d'organisation du sonore.

\*\*\*\*\*

### *Step Across the Border : l'improvisation musicale et l'écoute du moment*

Le co-réalisateur Werner Penzel exprime bien l'état d'esprit qui a présidé à l'élaboration du film très singulier qu'il a réalisé avec Nicholas Humbert :

*Step Across the Border* n'est pas le portrait d'un musicien ! L'idée n'a jamais été de faire un portrait de Fred Frith. Par ailleurs, je pense que si on avait approché Fred en lui disant que nous voulions faire un portrait de lui, il nous aurait envoyé balader ! Ce qui s'est passé, c'est qu'avec Fred, nous avons une façon d'appréhender les images et les sons qui ressemble à son approche du son. Pour Frith, on peut créer un univers à partir de toutes sortes de types de sons, comme on peut dire que tout son est musique. C'est comme ça qu'il compose. De la sorte, nous avons travaillé avec Fred à la façon d'un trio : il donnait quelque chose, nous donnions quelque chose, et nous avons concocté une soupe de cette marmite ! (2005 : 113)

Ce film accompagne Fred Frith lors de ses pratiques, de ses rencontres musicales et humaines, parfois lors de ses concerts ; il met en scène l'environnement dans lequel évolue le musicien (qu'il soit présent ou non) et compose avec cette réalité un espace et

des rythmes interrogeant les idées de création, de communauté, de territoire, d'événement.

Le sous-titre du film est intrigant : *Step Across the Border : a Ninety Minute Celluloïd Improvisation*. Dans un premier sens, l'expression « improvisation celluloïd de 90 minutes » peut apparaître comme une métaphore : les créateurs se représentent leur travail, ils se bâtissent une image de leur film en la comparant à une improvisation musicale. La métaphore joue alors le rôle d'un « excitant » pour l'imagination, d'une image à la détermination malléable qui oriente la création d'une œuvre en prenant pour source d'inspiration une performance provenant du paradigme musical. L'exemple le plus récurrent de ce type de métaphore concerne les rapports synesthésiques entre le visuel et le sonore : le 19<sup>ème</sup> et le 20<sup>ème</sup> siècles sont traversés par des « musiques pour les yeux », des « films pour les oreilles », des « sons visuels » et des « images sonores ». Dans ce paradigme, le modèle concerne le contenu de la représentation : les sons doivent provoquer des mouvements dans l'espace, ils doivent évoquer des formes visuelles ; les images doivent imiter les modulations sonores, en acquérir la qualité ondulatoire et éphémère, de telle sorte que les perceptions auditives puissent aiguïser la vue (et vice versa)<sup>79</sup>.

La singularité du sous-titre de *Step Across the Border* est qu'il vise, dans un deuxième sens, à décrire un rapport au monde, une méthode d'appréhension de la réalité propre à la pratique de l'improvisation, et non pas seulement une analogie liée au contenu perceptible. « Music and film come into existence out of an intense perception of the moment, not from the transformation of a preordained plan »<sup>80</sup>. L'art musical et l'art

---

<sup>79</sup> Au cinéma, le plus grand défenseur de la synesthésie est Sergei Eisenstein. Il y voit à la fois une manière de relier les images et les sons, le vu et l'entendu, mais aussi d'inscrire le corps et l'esprit sur un continuum sensoriel, émotif et idéal. Les transformations de la vue par les sons et de l'écoute par l'image donnent une réalité tangible aux rapports dialectiques entre les matières du film et les idées qu'elles produisent (Robertson : 2009 : 140-201). La synesthésie est alors un moyen de concevoir la perception mais aussi la pensée cinématographique.

<sup>80</sup> Les citations suivantes proviennent d'un texte rédigé par Penzel et Werner pour le DVD de *Step Across the Border* (éditions Winter and Winter, 915 001-7).

cinématographique sont ici compris dans leur dimension événementielle. Le travail de l'artiste n'est pas de bâtir abstraitement un schéma en vue de la création pour ensuite le réaliser concrètement, mais bien de développer un autre rapport à la réalité lui permettant d'atteindre une « perception intensive du moment ». Cette perception du moment produit la matière première, la fondation qui permet « l'émergence » du film, de la musique. Le mouvement est le suivant : il faut apprendre à percevoir le moment, et de celui-ci découlera l'expression cinématographique. Si les cinéastes veulent créer un espace de rencontre entre la « musique improvisée » et le « cinéma direct », c'est qu'ils décèlent une parenté méthodologique et perceptive entre ces « deux formes d'expression artistique ». Ces deux pratiques recherchent un contact similaire avec la réalité : « in both forms it is the moment that counts, the intuitive sense for what is happening in a space ». Les cinéastes nous mentionnent ici deux composantes du « moment » : le déroulement d'un événement (« ce qui arrive ») et la délimitation d'un espace d'émergence. La capacité de découper, de circonscrire un moment est centrale dans la démarche de Humbert et Penzel. Leur pratique cinématographique s'oriente selon cette écoute des instants significatifs, ceux qui font une différence, qui emportent les sujets et les objets dans des mouvements d'une grande intensité. Cette démarche entre en résonance avec les discours et les pratiques de plusieurs musiciens improvisateurs. Une lecture de ces éléments nous aidera à comprendre à la fois la portée structurante du moment pour l'improvisation musicale et sa signification pour le cinéma.

La musique improvisée est une pratique relationnelle qui peut se définir comme une « célébration du moment » (Bailey, 1992 : 142). Le musicien évolue à l'intérieur d'une série de relations entre des individus, des objets, et des modulations sonores. « L'espace » évoqué par Penzel désigne ce processus relationnel de connexions entre les différents éléments mis en présence dans un contexte. Ce contexte rend possible l'émergence et la modulation des sons. Or, il n'est pas facile de percevoir ces relations : l'improvisateur doit aiguïser sa sensibilité afin de sentir les éléments importants d'une situation, les tensions relationnelles et les fluctuations temporelles. Le contexte n'est donc pas une donnée *a priori* mais bien un complexe matériel et énergétique qui témoigne d'un certain état des

relations. Les qualités esthétiques de l'improvisation dépendent de la capacité des créateurs à percevoir (et donc à construire, à façonner) la richesse du moment, ses possibilités et les actions adéquates pour intervenir, pour agir sur le déroulement temporel de la masse sonore. L'action, le geste créateur est inséparable d'une écoute singulière du moment. L'atteinte d'une sensibilité « supérieure » – au sens où celle-ci implique une conscience aigüe des transformations temporelles et des relations entre des éléments d'un espace créatif – nécessite une « implication totale » de l'improvisateur (Bailey, 1992 : 142). Cette implication est le moteur de l'action. En somme, le moment désigne un instant où le créateur perçoit une intensité qu'il juge signifiante. Cette perception du singulier est un premier aspect de l'action du créateur sur la réalité vécue : la richesse du moment a besoin d'être perçue, c'est-à-dire que ces éléments constitutifs doivent acquérir une consistance grâce à l'écoute du musicien. Dans le film, Frith souligne souvent ces instants en reprenant avec sa voix les caractéristiques qu'il apprécie (le frottement aigu de sa main sur son étui de violon, le rythme saccadé des gestes du saxophoniste Tom Hodgkinson, la mélodie interprétée par le guitariste René Lussier, l'amplitude des percussions qui deviennent un rire énergique, la complexité des interactions lors d'un passage minimal et silencieux qui s'accompagne d'une respiration régulière et posée). Ainsi, cette réalité « singularisée » oriente les interventions musicales du créateur. Cette action « dirigée » est le deuxième aspect de l'intervention de l'improvisateur sur la réalité vécue : la perception du moment est alors un protocole d'expérimentation des gestes, des interventions, qui permet d'actualiser, de faire bifurquer ou de prolonger un processus musical.

Le moment a une forte intensité parce que les temps de la perception, de l'action et de la conception sonore y sont simultanés. L'improvisation est « l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte. » (de Raymond, 15). Le compositeur Frédéric Rzewski décrit bien cette intensité :

In 1968, I ran into Steve Lacy on the street in Rome. I took out my pocket tape recorder and asked him to describe in 15 seconds the difference between composition and improvisation. He answered:

In 15 seconds, the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what you want to say in 15 seconds, while in improvisation you have 15 seconds.

His answer lasted exactly 15 seconds and is still the best formulation of the question I know.”

(Frederic Rzewski , cité dans Bailey, 1992)

Cette anecdote présente deux caractères fondamentaux de l'improvisation.

Premièrement, l'action immédiate doit composer avec *l'imprévisible, le fortuit*. Dans les rues de Rome, le compositeur et improvisateur Rzewski sort son enregistreur et pose une question imprévue et difficile au saxophoniste Steve Lacy. Ce dernier doit ensuite concevoir sa réponse et la formuler dans un temps très court. Bien sûr, Lacy ne répond pas dans un pur élan spontané : il s'est déjà interrogé sur le sujet, il pratique son art depuis plusieurs années, ce qui rend possible cette formulation très expressive de la distinction entre composition et improvisation<sup>81</sup>. L'imprévisible est constitutif de l'improvisation. Dans un contexte de création, l'action tient compte et répond à cette imprévisibilité. Dans l'anecdote de Rzewski, l'imprévisible provoque l'action, elle appelle, attise, demande une réponse ou une action immédiate du créateur. Ainsi, *l'imprévisible désigne tous les éléments extérieurs à la volonté de l'improvisateur*. La guitare préparée de Frith permet d'explorer cette résistance, d'en épouser les rythmes, de les intégrer à ses gestes : en laissant tomber et rebondir des pièces de métal ou de bois sur les cordes, en projetant les bruits des doigts sur le corps de l'instrument (impact, frottement) dans des effets de réverbération ou de délai, en utilisant les objets quotidiens trouvés au magasin ou dans la cuisine (cuillères, baguettes, assiettes), le musicien s'oblige à réagir à des masses sonores pleines de scories, d'imprécisions, d'harmonies aléatoires. Le défi est alors de trouver les gestes qui donneront à cette imprévisibilité une consistance musicale, ce

---

<sup>81</sup> Nous reviendrons plus tard sur le rôle de la mémoire, des reprises, et du passé sur le présent de l'improvisation.

que Frith réalise en dosant l'impression de contrôle (cadence avec les baguettes, répétitions de mouvements sur les cordes, arrêt momentané des résonances) et la prolifération hasardeuse des sons (vibration insistante de l'assiette sur les cordes et le manche, accumulation des dissonances dans une masse quasi informe, indétermination de la chute des corps sur la guitare, le comptoir et l'évier).

Deuxièmement, la progression de l'improvisation est nécessairement *inéluçtable*, *irréversible*. Le moment et l'action ne sont pas perfectibles ; on ne peut pas revenir en arrière pour les changer. L'intensité du moment est tributaire de ce caractère inéluçtable : Lacy savait qu'il n'avait que 15 secondes pour formuler une réponse qui serait unique. L'action a alors une grande valeur parce qu'elle transforme le réel, et ce, sans possibilité de reprise. L'improvisateur travaille toute sa vie afin d'atteindre une capacité d'action juste et pertinente qui « intensifie le tissu musical » (Bailey, 1992 : 9). Chaque geste, chaque pensée s'inscrit dans un flux irréversible : l'improvisateur doit tenir compte de chaque développement. Autrement dit, chaque instant a le pouvoir de modifier l'improvisation, et chaque geste, bien qu'il soit éphémère, s'inscrit durablement dans le tissu complexe des relations musicales de la performance. Par exemple, dans le film, le saxophoniste John Zorn joue de longues notes divisées par des silences alors que Frith épouse un rythme guitaristique plus saccadé. Les motifs de Frith « attire » tout d'abord Zorn, qui modifie graduellement son phrasé pour partager le territoire circonscrit par Frith. Puis lors d'un silence, Zorn retourne brusquement à ses masses lentes ; c'est alors Frith qui bifurque très rapidement et laisse le tissu sonore se disperser, se raréfier, jusqu'au silence final. Cette improvisation conserve à chaque instant le poids des motifs et des gestes passés et s'oriente suivant les échanges et les chemins tracés par l'un des musiciens, par les deux, ou par des facteurs extérieurs (le contexte, la foule, l'historique des collaborations, la thématique du spectacle, etc.).

Le caractère irréversible nous permet de comprendre l'importance du fortuit dans le déroulement temporel de la création improvisée ; l'improvisateur n'a pas le choix, il ne peut gommer le fortuit puisqu'il participe à la progression inéluçtable du moment. En

d'autres mots, les dimensions actantielle (majoritairement volontaire) et contextuelle (majoritairement involontaire) créent un moment global où l'on ne peut éviter les surgissements imprévisibles et les éléments hasardeux qui participent de manière inéluctable à la progression de la performance. En somme, le moment est composé du temps de la perception, de la conception et de l'action. Ces trois temps se contractent dans cet instant signifiant (qui peut durer 15 secondes ou 15 minutes) où le créateur doit agir et réagir aux « résistances du réel » (de Raymond, 1980 : 22). Le réel résiste, c'est-à-dire que la matière impose, influence, oriente la perception, la conception et l'action du créateur. Ces résistances se produisent sous l'effet des tensions entre la volonté de l'improvisateur et « l'involonté » du réel.

Le moment surgit donc grâce aux interactions entre un réel qui résiste à la volonté (par son caractère imprévisible et inéluctable) et les interventions humaines. Le passage à l'action, qu'il soit d'ordre perceptuel ou instrumental, crée un « balancement entre le réel et le possible. Dans ce surgissement est comme condensé, résumé, le mouvement même de la musicalité. La vérité n'est plus garantie (par la forme), elle vit de ce surgissement. » (Levaillant, 1980 : 184). Les deux pôles (conscience de l'improvisateur et aspérité du réel) de ce mouvement d'oscillation sont asymétriques : en effet, « ce n'est pas la raison théorique qui régit l'action, le possible qui commande le réel, mais l'action [qui] transforme ou crée, le réel [qui] fait le possible » (de Raymond, 1980 : 34). L'ouverture vers l'imprévu et l'inéluctable est donc une démarche de modulation de l'expression artistique selon les forces des matériaux en présence. Le musicien s'inscrit dans un espace créatif qui le dépasse et dont il ne contrôle pas tous les paramètres. De plus, et surtout, chaque note, chaque intervention dans le tissu sonore modifie le champ de possibilités de l'instant suivant. Il faut penser ce processus en terme de mouvements spatiaux, énergétiques, harmoniques, structuraux : « si tu as deux notes, il y a déjà un mouvement de l'une à l'autre, en vient une troisième et le mouvement change. » (Levaillant, 1980 : 15). Le déploiement de la perception et de l'action doit se comprendre selon une dynamique de mixage, de canalisation des énergies sonores, de bifurcation et de co-présence des mouvements. Les relations physiques et esthétiques entre les sons orientent ce

mouvement, les interventions musicales possibles étant tributaires de cette réalité mouvante. Le possible prend son énergie, sa consistance selon les actions et la réalité musicale : « même dans le cas où l'on se donne pour apriorisme de ne rien préméditer, dès le premier son quelque chose se définit à partir de quoi on va construire. » (Tamia, citée dans Levailant, 1980 : 28). En somme, le surgissement du moment, de l'événement musical dépend d'une oscillation entre une réalité actualisée et un champ de possibilités. Ce champ se redéfinit à chaque instant selon les variations de la réalité : c'est en ce sens que le « réel fait le possible »<sup>82</sup>. Inversement, l'action a besoin pour modifier le tissu sonore d'un champ de possibilité qui assure l'émergence de relations nouvelles, de tensions imprévues, de progressions inouïes. Enfin, la « raison théorique », la volonté ne précède pas l'action parce que ce processus d'abstraction n'est pas un programme donné à l'avance : cette abstraction s'effectue en même temps que l'action et la perception. C'est en ce sens que le temps de la conception se synchronise avec celui de la performance pour former un moment signifiant, dans lequel miroitent et se répondent l'écoute, le geste, et l'expression ; dans ce contexte, il n'y a « pas de retard entre l'élan de l'actant et son acte ni d'intermédiaire entre le conçu et le vécu, celui qui pense et celui qui effectue » (de Raymond, 1980 : 34).

---

<sup>82</sup> Dans un commentaire critique de la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze, Serge Cardinal explique comment la coexistence et les relations réciproques de l'actuel et du virtuel (ce que nous appelons le possible) s'organisent selon des opérations de différenciation, d'échange et d'amplification (ce que nous appelons le mixage) : « L'actuel, c'est la forme que prennent dans le présent un milieu, un corps, un sentiment, une action, une idée, etc. Le virtuel, c'est la réalité pré-individuelle de chacun : la série ouverte des relations entre tous les morceaux d'espace qui composent un milieu ; la série ouverte des postures et des attitudes que peut prendre un corps (IT, 250-251) ; la série ouverte des seuils de mutation d'une action (IT, 132) » (2010 : 189). L'actuel et le virtuel sont inséparables, ils sont les deux faces d'une même réalité qui acquiert son intensité et sa singularité à travers la variation de leurs rapports. « C'est ainsi que l'actuel et le virtuel courent l'un derrière l'autre, renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire qui est premier [...] Recombinant les éléments et les rapports constitutifs d'un espace, on produit chaque fois une nouvelle disparation entre le proche et le lointain, le vide et le plein, etc., avec son degré d'intensité. Recombinant les éléments et les rapports constitutifs d'une action, on ne cesse tantôt d'en changer l'orientation, tantôt d'en inverser le mouvement, etc., produisant chaque fois un niveau différent de temporalité, un rapport différent de vitesses et de lenteurs, de mouvement et de repos. » (2010 : 192)

*L'improvisation au cinéma : résistance, fonction révélatrice, dispositif*

En quoi les principes fondateurs de l'improvisation que sont l'inéluctable et l'imprévisible ont-ils une valeur dans la sphère cinématographique ? La question est importante puisque l'intuition première nous pousse plutôt à penser le cinéma comme un art de la construction volontaire et patiente à l'aide d'un matériau sonore et visuel fixé. Le montage permet un retour constant sur la forme de l'œuvre, la fixation assure une répétition toujours identique des sons et limite ainsi l'aspect fortuit de l'acte créateur. Nous devons reconsidérer cette intuition parce qu'elle a pour corrélat une représentation instrumentale de la technique et une conception auctoriale de la création ; le cinéaste volontaire maîtrise son outil, il plie la réalité et se sert du microphone et de la caméra afin de matérialiser ses idées, afin d'écrire à l'aide du réel une œuvre dont il contrôle le contenu. Nous avons déjà vu que l'improvisateur brise cette dynamique dans laquelle le geste traduit la volonté d'un créateur et suppose la malléabilité infinie d'un réel considéré comme une matière inerte en attente d'une forme. L'improvisation révèle l'importance des dimensions non subjectives dans le processus créateur. L'interaction des éléments en présence crée un complexe, c'est-à-dire un ensemble de tensions inter-agissantes.

The improviser is involved in the formative activity, but knows that s/he is only one of the factors acting upon the sound. We make no predictions of the resulting vortex structures, and are part of the whole event – not outside it. (Body surfing in sound). (Denley, 1992)

Le corps du musicien navigue « dans le son », c'est-à-dire que la matière sonore a la capacité de modeler, d'inspirer des gestes et des postures qui s'inscrivent dans un événement global que l'on appelle l'improvisation.

Le cinéma rejoue cette problématique à travers la sensibilité singulière développée par l'utilisation des appareils d'enregistrement automatisés. En effet, le microphone et la caméra « enregistre[nt] et révèle[nt] la réalité physique » (Kracauer, 1997 : xlix, 28) : dépourvu des opérations subjectives de la perception humaine (sélection, organisation du visible), le dispositif cinématographique capte la réalité sans hiérarchiser

préalablement les sujets, les objets, les paysages, les mouvements, etc. En « pénétrant le monde avant nos yeux » (*ibid.*), en écoutant le monde avant nos oreilles, la caméra et le microphone révèlent des caractéristiques de la réalité normalement marginalisées par la perception quotidienne. Nous découvrons une réalité peuplée d'éléments fortuits (*ibid.* : 62-63) plus ou moins indéterminés (*ibid.* : 68-71), de phénomènes transitoires (*ibid.* : xlix, 52-52) souvent indépendants de la volonté humaine (*ibid.* : 60-62) – le mouvement des feuilles, l'ondulation des vagues ou des tissus, la forme des ombres, la résonance et l'évolution des bruits, etc. Le dispositif cinématographique module la réalité<sup>83</sup> : il rend apparent les aspects contingents de la réalité, ces mouvements insolites et l'énergie produite par les contacts, les rencontres. En présentant une réalité en mouvement beaucoup plus riche que notre imagination aurait pu le concevoir, le dispositif d'enregistrement automatique provoquent de nouvelles perceptions, c'est-à-dire qu'il transforme notre rapport au monde. Le cinéma nous pousse à reconsidérer la réalité physique, à la re-voir, à la ré-entendre, à l'éprouver autrement<sup>84</sup>. Le créateur doit alors composer avec ces éléments extérieurs, il peut même intégrer ces résistances du réel dans un mouvement créateur global, composé de gestes volontaires et de phénomènes involontaires. En révélant le potentiel expressif de la réalité physique, le dispositif transforme le monde en un vaste matériaux destiné à la création, il force à considérer le fortuit, l'indéterminé, le transitoire et l'involontaire comme des éléments actifs du processus de création d'un film.

Dans *Step Across the Border*, Humbert et Penzel explorent cette possibilité en étant attentif aux phénomènes fortuits, indéterminés et transitoires de la réalité. Les improvisations sonores et les musiques composées s'accompagnent à plusieurs reprises d'une captation visuelle de phénomènes atmosphériques : nous suivons les micro-rythmes créés par l'action du vent dans les feuilles, par le miroitement lumineux à la surface de

---

<sup>83</sup> Cette idée a été développée dans l'introduction de cette thèse (p. 29-32)

<sup>84</sup> Sur la « conservation de l'aspect transitoire, fugace, éphémère du travail d'un artiste ou d'une œuvre », voir Frangne, Mouëllic et Viart, 2009, p. 15-17. Ce processus de modification de la perception sous l'action du dispositif n'est pas exempt de conditionnements, de consignes de lecture, de pressions institutionnelles, de stratégies marketing, de conceptions idéologiques (cf. Albera et Tortejanas, 2011). Or, ces considérations dépassent amplement notre étude.

l'eau, par l'action de la pluie sur les pavés, par la variation de densité des nuages gazeux, par le crépitement et l'expansion du feu et de la fumée. Ces mouvements et variations se déploient à l'intérieur d'un cadre fixe : la caméra capte donc ces phénomènes sans mettre le dispositif en mouvement. Il est alors possible de sentir l'action des forces atmosphérique sur les matières : le vent orientent les feuilles des épis de maïs, il trouble le reflet de l'eau ; la pluie permet de délimiter les pavés, elle diffracte la lumière et transmet le caractère massif et granuleux de la pierre ; les nuages de fumée rendent les formes diffuses, ils atténuent les contours. Que ce soit un pouvoir de linéarisation, de diffraction ou de diffusion, ces plans nous révèlent l'action des forces atmosphériques sur les matières<sup>85</sup>.

Le deuxième type de plans utilisés lors de ces nombreuses séquences présente le défilement de paysages urbains et naturels à partir d'un train, d'une voiture, d'un métro. Nous sentons alors l'action de la mise en mouvement du dispositif sur les images : en avant-plan, les éléments défilent très vite et deviennent des masses indéterminées qui rythment le plan ; au milieu du plan, une deuxième zone voit défiler des maisons, des voitures, des arbres, dans un système de relais. En arrière-plan, ces mêmes éléments se déplacent très lentement et sont perçus les uns par rapport aux autres : ils forment un paysage. La mise en mouvement fait apparaître une image extrêmement complexe où cohabite une pulsation rythmique de masse informe, un défilement rapide de figures urbaines et naturelles, et une variation lente d'un paysage. À l'aide d'un dispositif d'enregistrement automatique, les réalisateurs transforment une portion de la réalité en une énergie et un rythme visuels.

La description de ces deux types de plan nous permet déjà de comprendre un aspect du lien entre le cinéma et le fortuit. La caméra et le microphone captent la complexité des phénomènes imprévisibles et contingents de la réalité physique. Or, il faut

---

<sup>85</sup> Léonard de Vinci a décrit le caractère indiciaire des phénomènes atmosphérique : « [L]e vent ne peut être vu dans l'air. [...] Ce qui se voit dans l'air n'est pas le mouvement du vent, mais seulement celui des choses emportées par lui. » (De Vinci, 2003 : 91, Windsor 12665 ; voir également le chapitre « Atmosphère », Carnet I, 1942 : 390-420)

ensuite qu'un cinéaste décide d'explorer le potentiel expressif de ces phénomènes, de composer avec la contingence de la réalité<sup>86</sup>. L'artiste peut s'emparer de cette fonction « révélatrice » du dispositif d'enregistrement pour en faire un moyen d'expression. Dans le premier type de plan, le geste créateur provient du choix des matières et de la précision du cadrage. Penzel insiste sur la notion de regard et sur l'importance du rapport au monde dans un film documentaire.

[Q]uand vous faites du documentaire, vous êtes nécessairement en étroite relation avec ce qu'on appelle la réalité. La réalité est votre matériel central, même si, d'une certaine manière, vous fictionnalisez la réalité. Car en la regardant, vous en faites déjà de la fiction : pourquoi est-ce que je regarde ceci, et non cela ? Il s'agit d'une décision, et donc déjà d'une fiction. Mais je sais combien est fragile le regard, combien est fragile la réalité, et combien j'ai de la chance, vraiment de la chance, de pouvoir attraper quelque chose qui signifie plus que le fait d'être simplement une image. (Penzel, 2005 : 121)

S'attarder au pouvoir de diffraction, de diffusion et de linéarisation des phénomènes atmosphériques, c'est déjà une sélection, une découpe du continuum visuel : « quand on choisit un thème, il y a déjà une certaine logique et une certaine esthétique dans ce choix » (Humbert, 2005 : 112). Le regard choisi et la réalité inscrite par le dispositif sont fragiles, parce qu'ils résultent à la fois d'un procédé photochimique automatique et d'une utilisation très fine et précise du dispositif par le créateur. Révéler l'action du vent, de la pluie ou de la vapeur dépend du réglage de la vitesse d'obturation, de l'ouverture du diaphragme, de la sensibilité de la pellicule, du type de lentille, du positionnement de la caméra, etc. Il suffit de quelques détails pour manquer le moment, d'un mixage trop approximatif pour capter une image ou un son qui n'auront pas la puissance expressive recherchée. L'invention d'un regard dépend donc d'une interaction entre les dispositions

---

<sup>86</sup> Et pourtant, cette tendance n'est pas dominante dans la production cinématographique. Le montage permet une sélection et un réarrangement qui offre un grand contrôle sur le monde filmé. C'est alors que l'on re-présente, re-construit un monde cohérent, fini, uniforme, dans lequel chaque action a un sens. « Pour un film de fiction, la réalité est l'ennemi, parce qu'elle est toujours en train d'amener des choses qui ne sont pas censées y être. La réalité doit donc être repoussée de côté par le cinéaste qui veut créer. C'est une attitude différente. » (Penzel, 2005 : 122) Voir également Panofsky, 1995 : 120-122.

d'un appareil et la capacité d'un artiste à faire résonner ces dispositions. En ce sens, l'invention d'un regard dépend d'un rapport au monde façonné par un appareillage technique.

Dans le plan de défilement des paysages urbains, le geste créateur provient de la mise en mouvement de l'appareil qui transforme la perception de la réalité. La vitesse de déroulement rend perceptible au moins trois vitesses de défilement qui présentent des masses indéterminées, des objets et des paysages. L'œil peut alors explorer ces zones visuelles en combinant des vitesses, en éprouvant les variations et l'apparition dans l'image de nouveaux corps. En ce sens, l'improvisation et le cinéma intègrent de façons différentes un principe commun ; la création se confronte à un réel qui impose, surprend et résiste. Il faut maintenant préciser cette idée parce que nos exemples n'ont jusqu'à maintenant pas montré la nécessité de l'improvisation. Il serait encore possible à ce stade d'imaginer un protocole de création qui articulerait les trois rythmes du paysage par une longue série d'essais et d'erreurs, par une sorte de programme qui ferait du fortuit une ornementation ou une simple stylisation du complexe audio-visuel.

Une scène capitale du film peut nous aider à comprendre le rôle précis de l'improvisation dans la démarche des cinéastes. Nous nous permettons de pointer plusieurs détails parce qu'ils ont une importance pour notre propos.

Dans un train prenant de la vitesse, le photographe Robert Frank s'adresse directement à Penzel et Werner (donc à la caméra et au microphone) : « What's good about the train is that you're always in the present. I mean... [Frank tourne la tête pour regarder vers l'avant du wagon. Sa voix devient moins forte et plus réverbérante<sup>87</sup>, elle interfère avec le bruit d'accélération du train]... it brings you somewhere. [Frank se tourne vers Humbert et Penzel. Sa voix reprend sa clarté initiale] You're not just sitting there, [Frank baisse les yeux vers l'arrière du train] thinking about the past [Frank tourne la tête

---

<sup>87</sup> Le son « off-mic », c'est-à-dire capté en dehors de la zone de netteté du microphone, augmente la présence de l'espace de diffusion, diminue la clarté du son et amplifie les effets de masquage entre les différents sons co-présents (Doyle, 2005 : 26).

vers les cinéastes pour ensuite regarder vers l'avant, sa voix devient moins forte et plus réverbérante], you're [changement de plan, nous voyons les portes du train et le défilement du paysage urbain par la fenêtre] on the move [Frank apparaît à la gauche du cadre, il regarde par la fenêtre] ...so... [Le train ralentit, nous entendons des grincements métalliques aigus. Le photographe, filmé en contre-jour rit et pose sa main sur la fenêtre pour garder l'équilibre] the rivers over there is very nice... [la caméra se tourne dans la direction opposée pour montrer la rivière pointée par Frank] A little shakes won't hurts. [La caméra avance vers la fenêtre, Penzel trébuche et la caméra frappe la porte. Frank rit. La caméra se retourne pour filmer le photographe dont la tête et le corps sont pratiquement dans l'ombre] Hum, yeah, I'm sorry about the mouvements, but it's all symbolic. [Penzel ajuste la caméra, la silhouette de Frank devient graduellement visible] It's all about how much you've been beaten up while beeing on that train. [Le bruit des freins est très présent. La voix d'un passager interfère avec le discours de Frank] Then you hope, when you get older, that you can really enjoy it, you know, and not have to fight any more. ».

Le sujet et la méthode de création du film sont contenus dans cette séquence. *Step Across the Border* s'attarde aux interactions entre des musiciens, des cinéastes et une réalité faites de mouvements, de secousses, d'imprévus. Ce film nous montre des créateurs qui composent avec leur environnement, qui modulent leurs actions au contact du fortuit, qui considèrent les résistances du réel comme une puissance expressive fondamentale de la musique et du cinéma. C'est pourquoi les traces du travail et la présence des cinéastes ne sont pas gommés, supprimés : Robert Frank s'adresse directement à Humbert et Penzel, il appelle le changement de point de vue en pointant la rivière, les bruits du métro et la voix du passager interfère avec le discours, la directionnalité du microphone influence les qualités acoustiques de la voix, la caméra frappe la porte, Penzel modifie la quantité de lumière en ouvrant le diaphragme de la caméra. L'image et le son sont le résultat d'une interaction modulante entre la réalité et les cinéastes. La captation sonore et visuelle est un travail de tous les instants, pas une opération automatique réalisée par un dispositif. À l'instar des photographies de Frank (faites de flou, de grain, de surexposition, de sous-

exposition, de cadrage réalisé à bout de bras, en mouvement, de sujets quotidiens non magnifiés, d'une vitalité ordinaire pleine d'aspérités), cette séquence garde les traces des interactions entre la réalité, les appareils et les créateurs. Encore plus, elle donne à l'imprévu, au fortuit une force de création, un pouvoir expressif. Cette séquence, par son contenu littéral et « symbolique », présente la puissance de nouveauté du mouvement et les nécessaires ajustements des gestes du créateur afin de ré-enchaîner avec ces résistances, non pas pour en pacifier les effets, mais pour en éprouver les tensions. En ce sens, Frank veut « arrêter de se battre » contre les coups du présent et l'instabilité du mouvement ; dans un cadre spinoziste, nous dirions qu'il veut délaissier la connaissance des chocs, l'épreuve des effets des rencontres et des actions entre des corps étrangers les uns des autres. Il veut plutôt adopter une connaissance des rapports qui composent son corps, ses appareils et son environnement. À l'instar du nageur qui dispose son corps afin de composer avec les mouvements de la vague, Frank veut accepter les chocs, en épouser les rythmes pour développer un rapport au monde qui façonne notre façon de vivre et de percevoir<sup>88</sup>. L'improvisation est alors une « méthode de travail » (Bailey, 1992 : 142), un moyen d'entrer en contact avec la réalité, c'est-à-dire dans ce cas précis, un moyen de faire du cinéma.

### *L'implication des musiciens : praxis et immanence*

Le processus que nous venons de décrire révèle la démarche *immanente* propre à l'improvisation. Être à l'écoute de son univers immédiat pour en ressentir les relations, les tensions, et les surgissements, c'est découvrir le potentiel créatif inhérent à l'amalgame concret du moment. Intervenir sur le flux sonore, c'est actualiser ce potentiel en explorant et enrichissant une réalité sonore. La force expressive de ce type de création a pour fondement le réel et ses résistances ; l'abstraction musicale des structures, des formes, et

---

<sup>88</sup> Nous reprenons ici la lecture de Spinoza effectuée par Deleuze lors de son cours du 17 mars 1981. Enregistrement et transcription disponible en ligne : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=151](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151)

des idées s'incarnent dans cette réalité et ne la précède pas. Se développant en même temps<sup>89</sup>, ou après coup<sup>90</sup>, le mouvement d'abstraction traduit une posture de création immanente : le concret y est premier, les *a priori* ne sont pas nécessaires à ce type d'expression, la réflexion se déploie dans l'action, le réel découvre le possible, l'improvisateur tient compte des limites matérielles de sa propre plasticité ainsi que celle de ses outils, l'écoute suit des mouvements parallèles à ceux des phénomènes – plutôt que de soumettre les sons à une grille de lecture donnée à l'avance. En somme, ce mouvement a pour postulat que les matériaux contiennent en eux-mêmes des structures, des mouvements, des énergies, qui s'allient aux actions du créateur afin produire des figures et des compositions. C'est pourquoi le concepteur sonore apprend à écouter cette réalité, à en percevoir le potentiel créatif, et à développer progressivement un cadre d'action, une méthode pour intervenir sur cette réalité.

L'improvisation est « un acte, une *praxis* » (de Raymond, 176) qui vise une perception intense du moment et une intervention expressive sur la réalité. Le positionnement philosophique implicite de cette pratique est l'empirisme. L'improvisateur Derek Bailey note bien l'importance de l'expérience dans la pratique de l'improvisation.

[There is] a natural correspondence between improvisation and empiricism. Learning improvisation is a practical matter : there is no exclusively theoretical side to improvisation. Appreciating and understanding how improvisation works is achieved through the failures and successes involved in attempting to do it. (Bailey, 1992 : 8)

Pour Bailey, la compréhension de l'improvisation dépend de « l'expérimentation ». Il faut expérimenter – à répétition – la vitesse de déroulement du sonore, les résistances du réel, les moments intenses comme les temps faibles pour réussir à « improviser » et à « penser l'improvisation ». C'est sûrement ce qui explique que deux des meilleurs livres sur

---

<sup>89</sup> « In expansion the form is generated. It makes itself. [...] The idea must always be kept in a state of flux. » (T. Carl Whitmer, cité dans Bailey, 1992 : 32-33, voir aussi de Raymond, 1980 : 34 et Levailant, 1980 : 206)

<sup>90</sup> « In improvisation the plan is revealed only at the end. » (Humbert et Penzel, DVD)

l'improvisation sont en fait un montage d'entretiens avec des créateurs, ces entretiens étant entrecoupés de réflexions des improvisateurs Derek Bailey et Denis Levaillant<sup>91</sup>. Le lien entre théorie et pratique est ici primordial : l'improvisateur tire ses idées musicales, son style, sa façon d'intervenir de ses expériences antérieures, de sa capacité d'écoute du moment et de la continuité qui existe entre sa performance corporelle et sa pensée musicale.

For the improviser, the physicality of producing sound (the hardware) is not a separate activity from the thoughts, emotions and ideas in music (the software). In the act of creation, there is a constant loop between the hierarchy of factors involved in the process. My lungs, lips, fingers, voice box and their working together with the potentials of sound are dialoguing with other levels which I might call mind and perception. The thoughts and decisions are sustained and modified by my physical potentials and visa versa, but as soon as I try to define these separately I run into problems. It is a meaningless enterprise, for it is the very entanglement of levels of perception, awareness and physicality in the « now », that makes improvisation, improvisation. (Denley, 1992)

La posture empirique de l'improvisateur n'est donc pas un sensualisme. Il ne suffit pas de créer des matières sonores riches, enveloppantes, séduisantes ; il faut les organiser pour qu'elles acquièrent une charge expressive, qu'elles poussent à percevoir et à penser. L'empirisme ici décrit est plutôt un mixage corporel et matériel : l'improvisateur participe à une fluctuation des rapports entre ses poumons, ses doigts, ses lèvres, son instrument, les sons, les autres musiciens, la foule, le lieu, etc. C'est le dosage précis du complexe sensoriel qui rend possible la matérialisation des idées et l'idéation des matières sonores. Pour l'improvisateur, le seul moyen de véhiculer des idées est de les faire surgir du sonore, de provoquer ce mouvement immanent du concret vers l'abstrait (Mouëllic, 2011 : 188). Et l'improvisation réussit cette figuration matérielle et idéale en enchevêtrant les niveaux de

---

<sup>91</sup> À la même époque, Derek Bailey et Denis Levaillant publient ces ouvrages remarquables qui constituent un véritable exercice de pratique raisonnée. Rappelons ici la phrase inaugurale de ce chapitre : « Pour comprendre l'improvisateur, il faut le rattraper, naviguer de concert avec lui, devenir son contemporain » (de Raymond, 13). Ajoutons à cette liste les textes ou recueils de textes d'improvisateurs suivants : Zorn, Cardew, Nachmanovich).

la physicalité, de la perception et de la conscience (*awareness*, au sens d'une attention portée *vers* le monde).

Nous avons déjà décrit l'écoute et la réalité<sup>92</sup>, mais le niveau de la conscience, ou plus précisément de *l'implication*, reste à être explicité. Les gestes de l'improvisateur dépendent de son degré d'implication dans sa performance<sup>93</sup>. Les rapports entre la réalité physique et le musicien impose un jeu de résonance entre les éléments en présence. Les musiciens sont « l'incarnation de la musique » (Bailey, 1992 : 11), ils participent à une expérience, un moment dans lequel la musique, le son, l'espace de diffusion, les spectateurs sont « interreliés » et « inséparables » (Denley, 1992). Le contexte de création forme un tout à l'intérieur duquel les éléments s'enveloppent et se relancent<sup>94</sup>. Cette implication n'est pas donnée d'avance, le musicien doit travailler afin d'en assurer l'effectivité, c'est-à-dire afin de canaliser les énergies créatrices issues des relations, de l'enveloppement progressif et fluctuant des éléments en présence.

As an improviser, I want to focus on being here, in this moment, in this place, with these people, and seeing what happens, what has happened,

---

<sup>92</sup> L'expression « physicalité de la production sonore » désigne chez Denley le matériau sonore extérieur à l'improvisateur (à sa volonté), ce que nous avons désigné plus haut comme une composante importante de la « réalité ».

<sup>93</sup> Nous préférons ici le terme implication parce qu'il n'est pas teinté de la dichotomie conscient/inconscient. D'une part, nous ne voulons pas décrire une situation où l'improvisateur comprend tous les paramètres de sa situation, et par un élan de sa raison éclairée, utilise ces éléments « consciemment ». D'autre part, nous voulons éviter de décrire l'improvisation comme un apprentissage de l'action spontanée : en éliminant ces barrières conscientes, l'improvisateur serait disposé à laisser surgir son imagination inconsciente. L'implication a une dimension rationnelle et sensorielle, et veut décrire l'enveloppement du créateur dans un contexte expressif global.

<sup>94</sup> L'importance des conditions matérielles de création de la musique explique la réticence de plusieurs improvisateurs envers l'enregistrement de leur performance. (Bailey, 1992 ; Cardew 1971) Ces enregistrements arrachent le son de son contexte original, et ne présente alors qu'une partie de la « musique », alors privé de plusieurs paramètres qui ont agit sur la progression du flux sonore : « the natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting in their playing. Not a score that is explicitly articulated in the music and hence of no further interest to the listener as is generally the case in traditional music, but one that coexists inseparably with the music, standing side by side with it and sustaining it. (Cardew, 1971 : 5). Nous discuterons plus tard les postulats qui expliquent une telle condamnation de l'enregistrement.

what will happen. Another moment with other people will neither have the same focus, nor the same meaning. (Frith dans Chan, 2007 : 3)

L'espace, les gens, le déroulement des événements appellent une *attention* et une *signification* singulières. La démarche de Frith est donc de faire moduler son attention et la signification qu'il prête à chaque performance selon les conditions matérielles de création et l'évolution des phénomènes. L'implication est donc variable : elle dépend de la configuration du moment et peut toujours trouver de nouvelles formes d'actions. L'improvisateur apprend à intensifier chaque moment ; il doit savoir « quand se retirer », « quand insister », « quand supporter », « quand introduire une idée » (*ibid* : 2). *Step Across the Border* nous présente les différentes formes que prennent ces actions selon le contexte : dans un appartement, le violoniste Frith supporte le jeu percussifs du saxophoniste Hodgkinson en effectuant un mélange de pizzicati et de coups d'archets vifs et rapides sur les cordes et sur la caisse du violon ; lors d'un concert en duo à New York (The Kitchen), le guitariste Frith supporte la ligne mélodique et consonante du saxophoniste John Zorn en produisant de longues masses sonores résonantes. L'action de supporter change de forme, mais également de sens : l'exploration rythmique de l'archet et des cordes, puis la production de brefs sons cannelés, répondent à l'énergie produite par la respiration, l'hanche et les clés du saxophone. Le frémissement commun ainsi créé ne nous permet pas de distinguer l'apport singulier des deux instruments ; l'exploration des tensions harmoniques par le désaccord de la guitare transforme progressivement notre écoute de la mélodie et des fluctuations dynamiques du saxophone. De la participation à une fluctuation collective à l'intervention qui force à percevoir autrement, apparaît la singularité de la performance improvisée. L'implication doit se rejouer à chaque fois, elle n'est pas un slogan, un impératif, un idéal de la position de l'artiste créateur ; elle est une réalité vécue par les artistes qui tentent d'entrer en contact avec leur environnement et de faire du monde imprévisible et inéluctable leur matériau créatif premier. Le degré, la forme, et le sens de l'implication sont malléables et dépendent de la singularité de chaque moment.

En somme, la démarche empirique et immanente force à « penser à travers les choses, pas au-dessus d'elles » (Kracauer, 2006 : 264). La pensée et l'action font partie d'un plan continu. De plus, le mouvement du concret vers l'abstrait demande du musicien une grande proximité avec son environnement. Il semble alors que l'esprit, le corps de l'improvisateur et la réalité extérieure s'impliquent et s'influencent mutuellement.

### *L'implication des cinéastes : dépersonnalisation, hétéronomie, altérité*

Werner et Penzel rejouent cette intrication du musicien et de sa musique dans leur contexte cinématographique. En suivant et filmant le musicien Fred Frith en répétition, en tournée et en voyage pendant deux ans, les réalisateurs développent une méthode singulière de captation des sons et des images. Leur démarche consiste à faire moduler le cadrage, le point d'écoute, les mouvements de caméra en réaction aux événements et à la dynamique entre les membres de l'équipe de tournage.

The other connection concerns the work method: the film team as band. Much as musicians communicate via the music, our work, too, was realized within a very small and flexible team of equals. What mattered was exchange. And movement. Sometimes we started filming in the middle of the night, responding to a new idea that had arisen only minutes before. (Humbert et Penzel, DVD)

Ressentir l'échange entre le milieu et les créateurs, éprouver le mouvement issu des relations, voilà une manière de se positionner au « milieu d'un moment »<sup>95</sup> ; l'implication est en ce sens une façon d'inventer des gestes singuliers qui répondent parfaitement à l'évolution du contexte, et à l'apparition des événements. De plus, le travail à deux assure, comme dans l'improvisation, une dépersonnalisation du geste créateur – Penzel s'occupe de l'équipement sonore et Humbert de la caméra. Créer à plusieurs incite les cinéastes à

---

<sup>95</sup> Nos cinéastes suisse-allemands ont réalisé un film sur le nomadisme intitulé *Middle of the Moment*. Cette expression tisse un lien entre la consistance temporelle d'un moment et sa dimension spatiale (l'enveloppement du corps dans son environnement).

développer une éthique de travail qui inscrit les gestes individuels dans un mouvement collectif, qui inclut les musiciens, la musique, l'environnement et les résistances du réel.

Nous sommes deux personnes très différentes, notamment du point de vue de nos énergies. Mais à nous deux, nous créons un espace qui n'est ni le sien ni le mien. Je ne dis pas que c'est notre espace, c'est seulement un espace dans lequel tout arrive. Quand nous travaillons ensemble, nous créons un certain type d'attention, de concentration, une émotion si vous voulez, qui n'est ni la sienne ni la mienne. C'est un cadeau qui nous est donné de pouvoir faire ça. Vous pouvez le vouloir, mais il y a tant de choses complètement irrationnelles qui se passent alors, qu'il ne sert à rien de dire : je veux que ça arrive ! Ça arrive, c'est tout. (Penzel dans Legast et Poret, 2006 : 119-120).

L'implication décrite par Penzel a ici trois caractéristiques : premièrement, les cinéastes créent par leurs interventions et leur énergie « un espace dans lequel tout arrive ». Les créateurs sont ici inclus dans la réalité qu'ils veulent explorer. La qualité de cet espace dépend de leur disponibilité et de leurs interactions ; il y a donc un jeu de résonances entre les créateurs, les sujets et les objets d'un espace créatif commun. Deuxièmement, cette disponibilité, cette concentration n'appartient pas en propre à l'un des créateurs, elle découle de leur collaboration. L'implication est ici le produit d'une interaction collective. Troisièmement, l'implication dépasse la volonté du créateur. La part d'éléments extérieurs à cette volonté rend impossible le contrôle du réel par le créateur. Ces trois caractéristiques sont les déclinaisons d'une même problématique. L'implication est une façon d'interroger les dynamiques relationnelles entre le réel et le créateur. Nous comprenons alors que la réalité sonore prend sa consistance lorsqu'elle est perçue, travaillée, modulée par l'écoute et les actions des créateurs qui se prolongent dans techniques et des appareils. Les figures et les agencements sont donc le produit de relations techniques, esthétiques, matérielles, sociales, politiques, collectives, etc. L'espace créatif, la disponibilité et la volonté dépendent d'une interaction entre des gestes et des résistances, ils sont le produit de l'enveloppement du créateur dans les mouvements sonores et visuels de son milieu et dans les appareils de captation (caméra et microphone). Dans *Step Across the Border*, cet enveloppement se manifeste dans les

nombreuses traces de la présence des cinéastes et des appareils : le bruit du moteur de la caméra et la présence des cinéastes (pas et frottements) sont souvent audibles ; nous entendons également le parasitage dû à la surmodulation ainsi que les efforts de Nicolas Humbert pour diminuer la force du son ; nous voyons le microphone sans fil sur Fred Frith ; un enfant examine attentivement la caméra et laisse la trace de ses doigts sur la lentille ; la caméra se cogne sur les portes du train ; le musicien Bob Ostertag indique d'un mouvement de bras qu'il préfère ne pas être filmé, les musiciens s'adressent directement à la caméra ou interpellent les cinéastes, etc. Nous avons déjà expliqué comment ces traces dans la séquence du train rendent compte des effets du réel sur la création, de l'imprévisible sur les gestes. En définitive, ces traces témoignent de l'importance du processus dans la création, du travail qui accompagne la construction d'un point d'écoute ou d'un point de vue.

Les séquences de discussion au restaurant asiatique présente bien les différents aspects de l'implication que nous venons d'exposer. Dans une tente en toile, Frith décrit à Humbert son processus créatif. Filmé de l'extérieur, nous voyons la silhouette de Frith et de Humbert ainsi que l'ombre de la vapeur d'eau provenant d'un chaudron. Le son du passage des voitures interfère avec la réflexion de Frith :

We where talking earlier [quasi-inaudible] about Tarkovsky and he have a very good quotation in is book about the function of art being a function of communication, of communion between, directly between an artist in this case and the community.

Nous voyons alors le cuisinier travailler la viande avec ses mains puis avec un couteau. Il dépose les morceaux dans un chaudron duquel s'échappe une vapeur épaisse. Nous entendons le bruit de ces manipulations ainsi que le bruit de la cuisson. Frith parle en même temps que cette préparation :

I think it's really, in a way, very important to the way that I work. I tasted the other kind of work and it's very boring for me. I mean, travelling in a bus and going to an hotel and being dump to a hall where you do a

sound check and taking back to an hotel, then you're going do your gig and you're taken away from the people who heard you and back to the hotel again. That's very antiseptic all this kind of life.

Nous voyons alors Frith et Humbert. La vapeur brouille la silhouette d'Humbert et parfois celle de Frith.

I value very much the contact with local people who are organizing the gig and find what their condition alike and what the music in this area is like. And I also like the contact with the audience directly. Especially if you're an improviser –I think it goes for any kind of musician- but espacially if you're an improviser, you need [changement de plan : le cuisinier ébouillante la viande] to have feedback. [Humbert acquiesse : Yeah] You can't exist in a vacuum. I mean self-expression is not [Humbert acquiesse : Yeah] what this is about. There is a good quotation which I wanted to read in this context which I wrote down in my diary. [Frith se penche pour chercher son journal dans son sac, la grande proximité avec le microphone sur son manteau fait surmoduler le son, puis, le microphone tombe, nous entendons beaucoup le frottement du papier sur le sac, la voix, elle, est peu audible] Which is very close to the way that I think about music.

Nicolas Humbert, manipule le microphone et le replace sur le manteau de Frith. Après plusieurs bruits de frottement et d'impulsion, la voix reprend sa clarté. Frith cite le photographe Henri Cartier-Bresson : « La photographie est une façon de crier, de se libérer, non pas de prouver ni d'affirmer sa propre originalité. C'est une façon de vivre. »<sup>96</sup>.

Cette séquence à la fois simple et riche est bâtie sur deux niveaux qui s'entrecroisent et se relancent. Il y a tout d'abord la mise en scène cinématographique : le montage et les différents cadrage tentent de présenter le musicien dans son environnement. C'est pourquoi la séquence donne une grande importance au passage des voitures, au cuisinier, à la vapeur qui donne un ancrage, un contexte à la parole de Frith.

---

<sup>96</sup> « Pour signifier le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression. » (Cartier-Bresson, 2000 : 5)

Cet espace est peuplé d'éléments fortuits qui sont montés afin de rythmer la conversation ; le passage des voitures prépare les changements de plan, le bruit de l'ébullition dynamise les mouvements vaporeux... De plus, le cinéaste Humbert est dans le cadre, il est un élément de ce qu'il construit, il supervise à la fois la prise de son et il écoute le musicien. Faire un film *avec* Frith implique une présence, une mise à l'épreuve des gestes de création musicaux et cinématographiques.

Il y a ensuite le contenu de la réflexion de Frith, qui expose sa façon de travailler à partir de la pensée d'un cinéaste et d'un photographe. Le dialogue entre le processus créatif de Frith et le cinéma est déjà à l'œuvre. Inspiré de Tarkovski, Frith affirme que l'art crée une communion entre l'artiste et sa communauté. Pour comprendre l'état de la musique dans une région, Frith a besoin de côtoyer les gens, d'interagir. Il doit sortir de sa chambre d'hôtel, s'imprégner de l'univers dans lequel il aura à improviser. À l'instar de Cartier-Bresson, Frith affirme l'importance du réel, de l'écho, de l'échange, du *feedback*, dans son art. Cette importance est si grande que sa musique est toujours en contexte, elle n'est pas le véhicule d'une expression personnelle, d'une originalité, mais bien le reflet d'une interaction entre l'artiste et la communauté. Partageant cette conception de l'implication, les cinéastes Werner et Penzel tentent de trouver les formes et les gestes cinématographiques qui feront de ce rapport au monde un processus créatif. Leur cinéma est pensé dans sa nécessaire hétéronomie : la réalité et les créateurs sont interdépendants, le dispositif participe à leur modulation réciproque. La captation, le montage et le mixage participent à la création d'agencements nouveaux qui rendent compte à la fois de la singularité des improvisations situées de Frith et de ces résonances avec le cinéma direct de Penzel et Werner. Ces derniers doivent donc à la fois accueillir la nouveauté et produire du nouveau. C'est en ce sens que leur cinéma est hétéronome : il dépend autant de la consistance de la réalité que de l'implication des créateurs dans un environnement.

Dans ce processus, le dispositif a un rôle actif ; il permet une exploration sensible de la réalité, transforme les gestes des créateurs et emporte tous les éléments en présence vers un espace créatif « dans lequel tout arrive ». Cet espace né de la conjonction entre le

réel, les créateurs et le dispositif déplace le processus créatif de l'identité vers l'altérité. L'hétéronomie de ce cinéma réside dans cette importance irréductible de l'autre, de l'extérieur, du contexte, pour les gestes de création. L'implication des cinéastes et des musiciens nous permet de comprendre le positionnement de ces créateurs face à la matière sonore : la musique et le cinéma improvisés sont deux façons distinctes, quoique contigues, de penser et pratiquer l'enveloppement des sons, des corps, et des idées.

### *Le rôle actif du passé : le blues et le bruit*

Nous avons décrit les bases de l'improvisation comme une expérience du surgissement, une démarche immanente de création de nouveauté sans forme ni formule a priori, une perception et une transformation du moment selon un contexte et des relations au présent. Or, Frith a évoqué le passé (« what has happened ») et le futur (« what will happen »), Cardew et Bailey insiste sur l'importance de « l'entraînement » préalable à la performance comme une préparation nécessaire<sup>97</sup>, une posture éthique permettant de raffiner son langage, d'explorer son instrument, d'apprendre à participer à une œuvre collective. Le photographe Robert Frank a évoqué – dans la séquence du train – les liens entre le mouvement, le présent et le passé. L'implication ne concerne donc pas seulement l'intrication du musicien, de la musique et du contexte de la performance, mais également l'enveloppement du passé dans le moment présent. C'est d'ailleurs cet enveloppement qui rend possible les fluctuations intensives de l'improvisation. La création de nouveauté a besoin d'un ensemble d'éléments préexistants ; autrement dit, le moment inouï est rendu possible par la mise en relation d'éléments tirés du passé, par l'actualisation d'une mémoire culturelle. Ainsi, dans un restaurant asiatique, Fred Frith décrit l'importance du blues dans son évolution musicale et dans sa pratique de l'improvisation : comme la musique blues ne vient pas « d'une feuille de papier », qu'elle

---

<sup>97</sup> « [...] improvisation cannot be rehearsed. Training is substituted for rehearsal, and a certain moral discipline is an essential part of this training. » (Cardew, 1971 : 9)

« Rehearsal is a kind of training. » (Bailey, 1992 : 76, voir également 35)

n'est pas reliée « à la lecture », elle « nous fait entendre la guitare comme une voix humaine ». Le lien entre « la voix humaine et l'instrument que l'on joue » « a transformé ma conception de ce que la musique peut être ». Le blues est la base pour Frith d'une culture de l'écoute : le musicien compose en écoutant, il utilise son instrument comme la voix humaine, c'est-à-dire pour créer des contacts, pour transmettre par le son des émotions et des idées.

Dans le film, la séquence suivant cette exposition des influences nous fait entendre une performance de Frith au café Romanisches de Tokyo dans laquelle différents idiomes musicaux sont rejoués. Seul à la guitare, Frith commence par reproduire une forme standard de blues. La progression harmonique, l'utilisation du lié descendant (*pull-off*) et la technique du « fingerpicking » convoquent l'énergie propre à ce genre musical. Or, des fluctuations rythmiques et mélodiques créent des ruptures dans le tissu musical : la grande vitesse de progression des accords et l'utilisation du *rasgueado*<sup>98</sup> crée un son hybride entre le rock et le flamenco. Frith produit ensuite une série de grincements à l'aide d'un fil de fer ; l'idiome bruitiste est complété par la ponctuation des retours de son (*feedback*), créant une alternance entre le grain de frottement des cordes et la résonance aigue de la boucle sonore. Les différentes techniques liées à des univers musicaux distincts servent ici autant à produire des sonorités et des structures convoquant des éléments connus de la mémoire musicale qu'à manifester une idée singulière et nouvelle de la performance improvisée. Cette singularité est liée à une insertion du corps du musicien dans un dispositif technique ; Frith *et* la guitare *et* le son légèrement distorsionné *et* le microphone *et* les accessoires métalliques deviennent des catalyseurs des gestes musicaux et des mouvements sonores. Cette importance du corps est une caractéristique essentielle du blues (cf. McClary, 2001 : 36-37) et de la plupart des idiomes basés sur la transmission sonore (le rock et ses dérivés) plutôt que sur l'écriture contrapunctique (musique classique occidentale). L'expressivité de la performance de Frith dépend donc d'une tension entre la nouveauté des figures sonores et la capacité

---

<sup>98</sup> Le *rasgueado* est une technique de pincement des cordes dans laquelle l'interprète utilise tous ces doigts pour effectuer des mouvements ascendant et descendant. La répétition rapide de ces mouvements produit le rythme caractéristique du flamenco.

d'affectation liée à un genre, à une pratique historiquement datée convoquant une mémoire culturelle et des codes de lecture communs. Les genres et les actions qui s'y rattachent forment un ensemble, un passé qui définit les gestes possibles pouvant surgir dans l'improvisation présente.

You could say that everything the musicians have learned and known over the years, all of their technical resources, are in a dialogue with the things they are discovering every time, as if it was the first time. So there's a tension between this kind of knowledge and this kind of discovery that's going on in the performance, and this can lead in any direction. (Frith dans Wolff)

Dans la performance au café Romanisches, la direction inouïe provient de l'attitude de Frith, qui conserve les postures propres à la performance blues tout en retirant ou ajoutant des éléments bruitistes et rock. Il fait semblant de chanter, tout en impliquant son corps dans un rythme soutenu et répétitif; or, nous n'entendons que la résonance ténue de ses doigts sur son manche de guitare. Le lien entre la voix et l'instrument est ici littéral : le musicien « chante » avec sa guitare. L'effet est saisissant parce qu'il existe un contraste entre l'amplification des gestes du corps et le minimalisme des sons. Frith crée un décalage entre la vue et l'ouïe. Il tape à quelques reprises sur le sol et sur ses cordes afin d'offrir quelques fragments d'un rythme qui entraînent tout son corps. Il convoque alors la mémoire des spectateurs pour créer un blues décalé mi-audible, mi-imaginaire. C'est alors que ce moment de forte expressivité nous fait apprécier le reste de la performance comme une série d'écarts ayant pour moteur la corporéité et le rapport (mélancolique) au passé propre au blues. C'est en ce sens que la convocation d'un passé audible a peu à voir avec la répétition de l'identique, mais plutôt avec la réactualisation productive. En faisant « jouer la mémoire » (Béthune, 2009 : 7), l'improvisation fait surgir du nouveau, elle redistribue des techniques et des idiomes musicaux pour en faire moduler la valeur expressive. Dans l'improvisation, la mémoire est un « événement » (*ibid*), c'est-à-dire que la performance nous fait percevoir l'implication du passé dans le présent. La mémoire est une faculté active qui se renouvelle au contact de l'improvisation musicale. L'improvisateur et le spectateur utilisent leur mémoire afin de « trouver les relations, de relier les fragments

[du passé], de décider quel est le meilleur usage dans des circonstances données » (Bianchi, 2009 : 389). La mémoire désigne donc la conjonction entre un bassin de faits, de connaissances, d'impressions et une capacité d'organiser, d'actualiser ces éléments dans un moment présent. Autant la perception que la mémoire orientent les actions de l'improvisateur et les réactions du spectateur. La mémoire est la faculté qui enrichit et augmente notre emprise sur la matière, qui permet de « mesurer avant tout la puissance [des actions] sur les choses » (Bergson, 1965 : 135). La performance improvisée met en jeu l'enveloppement du passé dans le présent rendu possible par la faculté de la mémoire. En somme, l'implication du passé dans le présent est la condition de possibilité de la nouveauté, la force du surgissement étant tributaire de la mise en relation d'éléments issus de différentes expériences passées. Tout ce processus révèle la « force d'agir » (*ibid.*) de l'improvisateur, qui bâtit sa performance actuelle à l'aide d'un bassin mémoriel d'expériences vécues. Le témoignage de Frith résume très bien le rôle du passé dans le déroulement de la performance présente.

Chris [Cutler] and I play in a lot of different contexts. We play melodic music, we play songs, we play all kinds of things and when you improvise you don't just shut out different languages, you use all the languages that you have. Not necessarily in one concert, but they're all there to be used if you want to use them. There's an awful lot of resources that can be drawn upon in an improvised music concert." (Wolff)

### *La mémoire impliquée : montage, espace, résonance*

Grâce au montage, *Step Across the Border* explore ces rapports temporels en soulignant certains éléments fondateurs de la pratique de Frith. Ce film met en relation des performances qui convoquent à chaque fois des zones précises du passé musical de Frith. Humbert et Penzel créent ainsi un système de répétitions et de rappels permettant d'éprouver les éléments récurrents du style de Frith ainsi que les nécessaires adaptations du musicien face à la singularité de chaque contexte. Par exemple, ils regroupent dans la même séquence quatre performances de Frith jouant du violon. Les deux premiers

moments montrent le musicien en interaction avec d'autres phénomènes sonores. À l'extérieur, Frith réagit aux cris des mouettes ; il s'insère dans cette masse sonore complexe et aléatoire, composée de courts bruits aigus, de cris mezzogaves et d'un bruit blanc modulant composé du vent et du ressac des vagues. Frith enchaîne deux types de sonorités : il produit un son cannelé grave dont le grain de frottement se confond autant avec le cri des mouettes que celui du vent ; il produit également un son suraigu qui imite celui des mouettes. Le principe de cette performance est l'intégration du musicien dans son environnement. Frith joue de la ressemblance afin de participer au paysage sonore : ses techniques de jeu sur le violon lui permettent de reprendre, de répéter, d'imiter la progression sonore du paysage. La tendance bruitiste du style de Frith prend alors une forme singulière : le musicien choisit un paysage ayant un potentiel musical et il modèle son jeu sur le bruit du vent, des vagues et des mouettes. La séquence se poursuit dans un appartement new yorkais, où Frith accompagne les spasmes du saxophoniste Hodgkinson. Le modelage s'opère alors avec la performance d'un musicien. Le procédé prend alors un sens nouveau : Frith imite, il trouve sur son violon des équivalents aux sons produits par Hodgkinson. Par des techniques différentes, ces deux exemples produisent un même sentiment d'indistinction, d'intégration des sons de violons dans une masse sonore ayant une progression puissante. Dans les deux cas, le mimétisme ne redonne pas une répétition identique, il pousse à inventer, à explorer les possibilités acoustiques du violon par l'entremise des techniques bruitistes développées depuis des années par Frith<sup>99</sup>.

La recontextualisation opérée par le montage filmique crée, grâce à la succession temporelle de moments provenant de différents lieux et de différents temps, une association entre l'improvisation dans l'appartement et celle avec les oiseaux. Les sonorités aiguës, les frottements de l'archet, les bruits percussifs se présentent comme une variation d'une même zone d'exploration bruitiste. La troisième performance vient

---

<sup>99</sup> Nous retrouvons cette démarche bruitiste sur les enregistrements *live* du groupe Henry Cow ou bien sur certaines expérimentations de Frith sur la guitare électrique (la pièce « Alienated Industrial Seagulls » sur la compilation *Guitar solos 3* (1978) par exemple).

confirmer ce lien : Frith improvise en solo à l'aide des mêmes éléments, renforçant le leitmotiv des oiseaux en tant que principe d'organisation thématique de la séquence. Ce moment marque une évolution dans la séquence : le modelage sur une réalité préexistante est remplacé par un autre principe; Frith veut créer des passages entre cet idiome bruitiste et le jeu folklorique (basé sur la répétition de motifs mélodiques et d'une harmonie consonante). Dans cette alternance entre les idiomes, nous percevons autant les différences de masse (les bruits du violon interfèrent les uns avec les autres alors que les notes provoquent une modulation cyclique et distincte) que les éléments récurrents (pour Frith, les spasmes rythmiques qu'impliquent son jeu d'archet sont utilisés autant sur le territoire bruitiste que folklorique)<sup>100</sup>.

Le montage cinématographique permet d'éprouver les ressemblances et différences entre la performance près de la mer, celle dans l'appartement et celle dans la salle de concert. Le montage a un pouvoir de mise en relation, il crée un espace de résonance qui permet de sentir les répétitions à l'origine des surgissements. Ici, la ressemblance n'est pas une fin ou un résultat, mais bien un moyen de voir et d'entendre la performance du musicien. Les contextes et les contenus des improvisations sont très différents, mais c'est par la ressemblance d'un élément que le film les rapproche. La nature rencontre la culture, le bruit rencontre la musique, le passé dynamise le présent. Cette séquence fait circuler différents gestes, techniques de jeu et textures sonores impliquant le violon et tisse ainsi des relations entre des situations temporellement très éloignées. Cet espace audio-visuel constitue la mémoire du film tout autant que celle du musicien. Le spectateur suit alors la démarche d'improvisateur de Frith et en éprouve les décalages et les continuités. Ce dernier a un style, c'est-à-dire qu'il a la capacité de convoquer des ressources et des techniques musicales et de les adapter aux singularités d'un contexte (un lieu, un autre musicien, une réaction de la foule, un paysage sonore, des mouettes). La mémoire permet en ce sens une mobilisation vivante de la technique.

---

<sup>100</sup> Cette synergie entre bruit et musique folklorique est développée dans la collaboration de Frith au projet « Le trésor de la langue » de René Lussier – que nous analyserons plus tard. Frith y joue du violon et participe au mixage.

L'expérience à la mer, le jeu de violon à la manière des mouettes réapparaît à différents moments, provoquant de nouvelles manifestations sonores. La mémoire permet de mobiliser le passé tout en conservant son caractère inouï, innovant. La nouveauté a comme base une série d'éléments passés dont la manifestation au présent assure un surgissement singulier. Les cinéastes réussissent par le montage à mettre en relation ces éléments du passé afin de leur donner par la succession dans une séquence un lieu de résonance. Le montage rend alors perceptible cet enveloppement du passé dans le présent des performances de Frith.

### *Composition et improvisation : les différentes formes de la musique*

Toutes ces données reliées à l'improvisation constituent une facette importante du travail de Frith, Penzel et Werner. Mais il ne faut pas voir ce positionnement comme un rejet du travail long et patient de la composition qui implique des essais, des retours, des reprises à l'intérieur d'un processus où l'œuvre prend graduellement forme<sup>101</sup>. La démarche de Frith est à ce sujet exemplaire. Loin du cloisonnement relié à certains genres, le musicien intègre et reprend à son compte les possibilités de création nées des avant-gardes du vingtième siècle. Pour Frith et ses collaborateurs, l'improvisation et la composition, la musique savante et populaire, le documentaire et la fiction<sup>102</sup>, sont des pôles en tension plutôt que des catégories qui s'excluent mutuellement. Les gestes créatifs de Frith, Humbert et Penzel oscillent entre l'improvisation et la composition, entre l'action immédiate et le montage méticuleux et réfléchi. Dans ce contexte, l'improvisation et la composition ne sont pas des postures idéologiques, des pratiques concurrentes qui appellent le créateur à choisir son camp ; ce sont des méthodes de travail qui se relancent et ponctuent le processus de création d'une œuvre. Si l'improvisation est une excellente façon d'apprendre à construire à l'aide des résistances du réel, à développer une

---

<sup>101</sup> Rappelons la formule de Steve Lacy : « in composition you have all the time you want to decide what you want to say in 15 seconds »

<sup>102</sup> Rappelons les propos de Penzel : « La réalité est votre matériel central, même si, d'une certaine manière, vous fictionnalisez la réalité. Car en la regardant, vous en faites déjà de la fiction. »

perception intense du moment, et à réagir rapidement aux éléments contextuels, la composition permet de raffiner des structures, de mûrir des relations par un retour répété sur les matériaux, de définir des interactions concertées entre les musiciens. Pour Frith, la partition devient un outil de travail et de médiation des idées musicales :

Pour moi, la performance de la composition est l'une des choses qui permet de la développer, puisqu'en la jouant on continue d'apprendre et que l'on peut apporter des modifications. Cela ressemble plus à la façon de procéder dans le rock, ce n'est pas comme une partition sacrée où chacun doit faire exactement comme je l'ai dit au départ. Je préfère que la première partition soit considérée comme un brouillon qui peut être amélioré à chaque performance. De cette façon la musique est toujours en évolution. D'une certaine manière, je n'aime pas le travail fini. (Frith, 2004)

En se transformant, la composition demeure vivante et ouverte. La possibilité d'adapter la musique au contexte est pour Frith un signe de vitalité. La composition, acte de contrôle et d'organisation méticuleux, entre en résonance avec les musiciens et les espaces qui l'incarnent. Pour Frith, la musique improvisée ou composée s'inscrit toujours dans un contexte. La singularité du moment implique donc une malléabilité de l'œuvre, un caractère non-fini qui en assure l'actualité. C'est pour souligner l'importance de cette ouverture que Frith cite un collaborateur de longue date :

[...] on a demandé, lors d'une interview, à Jean Derome, le saxophoniste québécois, s'il était intéressé par les musiques nouvelles et il a répondu – et je suis d'accord avec lui – que cela n'avait pas d'importance pour lui que la musique soit nouvelle ou non, ce qui était important c'est qu'elle soit vivante. C'est une excellente façon de penser. (Frith, 2004)

Toujours relancer le processus créatif, ne jamais appliquer des formules pré-établies, créer au risque des rencontres, voici les éléments qui assurent une vitalité à la musique, qu'elle soit improvisée ou composée.

Les cinéastes Humbert et Penzel s'inscrivent dans cet esprit de création. Si leur méthode de captation relève en grande partie de l'improvisation, le montage, lui, permet un travail de mise en relation révélant la vitalité de la musique (et du cinéma). Ainsi, le film s'attarde aux différents états de la musique. Les séquences où l'on suit l'évolution du projet « Keep the Dog » présentent les métamorphoses de la musique : Frith discute avec le guitariste René Lussier d'une partition, il lui joue des accords à la guitare ; le batteur Kevin Norton, le saxophoniste Jean Derome et le claviériste Bob Ostertag pratiquent un motif rythmique ; Frith improvise avec ses musiciens dans un local de répétition, etc. La musique se fredonne, elle se décrit, elle se décompose, elle s'enregistre... Les pièces ont un nom propre, mais leurs structures et leurs caractéristiques sont modulables ; la musique a une grande capacité de métamorphose. Le groupe « Keep the Dog » interprète des pièces du répertoire de Frith composées dans le cadre de son groupe « Henry Cow » et de ses projets solos. La reprise est alors pensée dans l'esprit du rock : les musiciens forment un groupe et ils s'approprient les morceaux de manière à ce qu'ils témoignent de leur énergie collective, de leur « son ». Lussier amorce un rythme avec ses mains, Derome le complète. Frith improvise suivant l'ombre des mouvements de tête de Lussier à la basse. Les rires, les discussions, les pauses, les répétitions d'extraits permettent de « créer de nouveaux matériaux sonores au prix de bouillonnantes séances de travail ». Nous assistons à « ce moment particulier où l'on s'affranchit des partitions et où l'on commence à inventer la musique dans un rapport collectif où l'implication individuelle finit par créer l'identité d'un groupe »<sup>103</sup>. Le groupe développe un « son », c'est-à-dire que les apports individuels interagissent et définissent une manière collective d'aborder le rythme, l'harmonie et le timbre. Le film rend audible ce processus de construction identitaire en présentant les différentes formes d'une même musique : dans son appartement, Frith fredonne à l'équipe de tournage la pièce « Nirvana for mice ». Celle-ci est alors essentiellement un motif mélodique avec un élément percussif produit avec la bouche et un doigt. Dans le local de répétition, ce motif repris à la guitare électrique par René Lussier est enrichi par la guitare basse de Frith, la batterie de Norton et les effets sonores d'Ostertag. La séquence se

---

<sup>103</sup> Citation tirée de la présentation du quatuor Cosa Brava.  
<http://www.inclinaisons.com/artistes/index.php?ref=fred-frith-6&id=129>

poursuit de façon continue avec l'enregistrement studio de la pièce (réalisé en 1980 pour l'album solo *Gravity*). On voit alors une séquence de défilement d'arbres à la campagne. Les différentes formes de la musique (orale, en direct, ou enregistrée) nous permettent d'entendre le pouvoir de métamorphose de la musique ; le groupe *Keep the dog* « performe » la musique, il nous rappelle la puissance d'affectation de la musique rock amplifiée. La guitare basse enveloppante, les fluctuations dynamiques de la batterie, et la modulation de la guitare distorsionnée deviennent les éléments dominants d'une performance qui entraîne tous les membres du groupe. La musique enregistrée a plutôt comme caractéristique principale les fluctuations harmoniques et la complexité rythmique. Une même « pièce » révèle donc des caractéristiques différentes selon la façon dont elle s'incarne, selon le nombre et l'identité des musiciens, selon le contexte de diffusion. Le montage cinématographique présente les reprises différées, les expérimentations, et les répétitions variées qui composent la vitalité musicale ; la pièce est elle-même un montage d'éléments collectifs et matériels, qui dépend de la présence et du dosage des différents créateurs et du contexte. Le film offre une *fixation dynamique* du processus musical ; il devient une mémoire des moments de création tout en favorisant de nouveaux parcours sonores, de nouvelles écoutes, en relançant la musique vers de nouvelles formes. En somme, la musique a ici un caractère construit, prévisible, composé. Cette composition se transmet grâce à la partition, aux discussions et aux répétitions. Mais ces éléments fixés sont des repères qui délimitent un espace de jeu, un territoire musical à enrichir et à explorer, non pas une structure idéale affranchie des aspérités du réel. « La musique est toujours en évolution ». Et la composition est une façon de structurer des pièces musicales qui ont la malléabilité nécessaire pour se manifester sous différentes formes.

### *L'implication du spectateur : l'expérimentation audiovisuelle*

Dans les séquences musicales, le film *Step Across the Border* explore un rapport singulier entre les sons et les images qui convoquent à la fois les ressources de

l'improvisation et de la composition. En associant grâce au montage des états transitoires et incertains aux improvisations de Frith, les cinéastes créent des séquences où les images et la musique entretiennent des relations tout aussi changeantes. Le spectateur découvre alors le caractère modulable des interactions audio-visuelles. À chaque écoute, des éléments sonores différents entrent en relation avec des composantes visuelles. Par exemple, l'improvisation de Frith et Zorn (décrite plus haut) progresse sur des images de défilement : la caméra est dans un train, dans une voiture sur un pont ; on voit également le passage d'un camion, des autos dans la brume, d'un tramway. La caméra s'attarde au miroitement de l'eau, à la fumée sortant d'un trou dans la chaussée. Elle capte également des formes floues (hors foyer) à travers une fenêtre brouillée par le ruissellement de la pluie. Le montage précis de ces éléments à la progression imprévisible et complexe crée momentanément des figures : l'amplification de l'accord de guitare suit la densification de la fumée, le silence souligne le passage du camion, la note insistante du saxophone est souligné par le miroitement, la vitesse de défilement accentue le point d'orgue, etc. Ainsi, les cadrages, la durée des plans et la raréfaction des éléments musicaux créent un espace d'improvisation pour le spectateur, qui rencontre une forme esthétique lui donnant la liberté à chaque écoute de modifier sa perspective puisque les composantes de l'image n'ont pas une hiérarchisation interne forte<sup>104</sup>. Les cinéastes explorent cet espace de liberté rendu possible par la fonction révélatrice du dispositif en organisant leur matériau dans le but de favoriser cette indétermination des rapports de composition audiovisuelle. Le spectateur perçoit les éléments de la scène comme l'improvisateur écoute la masse sonore.

À tout moment, je peux me concentrer sur une chose unique, et brusquement m'en dégager, percevoir la multitude des choses existantes, les prendre à nouveau pour une seule chose, dans un mouvement incessant de transformation : l'improvisation fait réellement voyager dans ces transformations incessantes d'un paramètre par l'autre. Elle devient réellement créatrice de musique quand on a accepté ce court-circuitage du contrôle abstrait, quand on a accepté de vivre l'espace

---

<sup>104</sup> Le phénomène ici étudié provient de notre expérience personnelle. En voulant analyser cette séquence, nous nous sommes rendu compte que les points de synchronisation et les figures audiovisuelles se déplaçaient à chaque écoute.

choisi : points, contrepoints, déplacements de figures (petits thèmes, cellules rythmiques), masses et vitesses (interdépendance des attaques, malléabilité des effets de résonance, de paraphrase, de répétition), choix des lignes possibles. (Levaillant, 1980 : 193)

Dans la séquence du film, cet espace perceptif a besoin d'être créé, il est le résultat d'un travail de composition, d'une organisation lente et patiente des images sur l'improvisation de Zorn et Frith et d'une volonté d'exploration de la fonction révélatrice de la caméra. Ainsi, nous ne pouvons pas opposer l'improvisation et la composition, puisque l'improvisation de l'écoute est rendue possible par un travail cinématographique de montage ; le système de relais instauré par le film permet d'insérer ces deux pratiques artistiques dans un contexte où se relance les gestes localisés, les agencements collectifs, les volontés artistiques, les mouvements structurants de la matière et l'écoute de l'auditeur. Le rapport audiovisuel né de cet alliage singulier permet de transmettre au spectateur une façon d'appréhender la musique et le réel. « Avec l'improvisation, notre rapport à la faculté d'expression ne peut plus être un rapport de simple interprétation, ni la contemplation se déployer sans participation » (Bethune, 2009: 7). Autant le processus de création que le film témoignent de ce statut intermédiaire de l'oeuvre, qui se crée dans une rencontre co-ordonnée entre la matière organisée, le dispositif et l'écoute d'un auditeur.

\*\*\*\*\*

*Step Across de Border* nous a permis de définir les paramètres qui orientent l'organisation des sons. Nous avons vu l'importance des expériences passées dans la qualification des improvisations de Frith. Le montage cinématographique relève également de ce processus d'actualisation et de réagencement d'éléments captés à différents moments, ce qui permet de cristalliser en 90 minutes certaines facettes d'un processus qui dura deux ans. Or, il reste à développer cette dimension mémorielle de l'organisation des sons fixés, parce que ce processus implique tous les paramètres décrits

plus haut et qu'il s'agit d'un élément fondamental de la création sonore au cinéma. Le film *Le Trésor Archange* (1996), du réalisateur et monteur québécois Fernand Bélanger, nous aidera à penser cette dimension, surtout parce que sa démarche et son sujet élargissent la communauté mise en scène. *Step Across the Border* présente une façon d'aborder le monde et d'interagir avec les lieux et les personnes. Cette exploration a comme catalyseur la figure de Frith, qui tisse au fil des rencontres une communauté de musiciens dont le moteur est le partage et l'échange. La mémoire alors convoquée est principalement d'ordre musical, bien que ce musical se nourrisse des expériences quotidiennes et de discussions réflexives sur l'art et ses fonctions. *Le Trésor Archange* reprend ces préoccupations tout en questionnant l'histoire politique, sociale et langagière du Québec. Le travail musical et cinématographique se nourrit de la réalité matérielle d'un pays en devenir. La création d'un territoire national passe par la mise en relation de documents d'archive et de captation datant du début des années 90 ; le musicien René Lussier opère un mixage des voix contemporaines du peuple avec celles liées aux grands personnages et événements de l'histoire politique et sociale du Québec. La mémoire alors convoquée est à la fois très singulière, puisqu'elle dépend du mixage des artisans de l'œuvre, et collective, puisqu'elle est composée d'éléments folklorique, politique et historique partagés par un grand nombre de québécois. Décrivons tout d'abord une séquence du film qui pose les différents problèmes qui nous animeront pour la suite de notre réflexion.

### *Le Trésor Archange : un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue*

La voix nasillarde et la diction inimitable du maître de cérémonie, le chanteur Richard Desjardins, résonnent sur la scène obscure : « C'est le lancement officiel du French Spirit, commandé par le capitaine René Lussier. On fait un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue. » Le musicien René Lussier, muni de sa guitare électrique au son distorsionné, reproduit de manière synchronique les hauteurs, les rythmes, et les intonations de la voix du chanteur. Celle-ci se dédouble ; autant elle véhicule du sens, autant elle devient le matériau qui dicte l'exécution et la composition

des musiciens sur la scène. Cette musicalité de la langue québécoise est enregistrée par le preneur de son Claude Beaugrand, que l'on voit au côté de Desjardins. Sa perche et ses bobines d'enregistrement arborent le drapeau de la France, symbole de « l'esprit français ». Beaugrand capte la performance vocale, musicale et fabulatrice du maître de cérémonie:

Ça fait quatre ou cinq cents ans qu'on prépare ce spectacle ce soir. On a toute mis là-d'dans : le ciment de nos barrages, le carton de nos forêts ... on a coulé le métal de nos voies ferrées, le fer de nos cuillères, la cup de nos cennes noées, les œufs de nos paniers... on a toute mis là-d'dans, tousssss. La jeune chambre de commerce, les chevaliers de Colomb, les Abénakis, les Hell's Angels, les filles d'Isabelle, les Titans de Laval, mesdames, messieurs, le lancement du French Spirit.

C'est à ce moment que l'on présente une Citroën luxueuse, le « French Spirit », *figure culturelle* servant de vaisseau au musicien Lussier et au preneur de son Beaugrand. S'enchaînent ensuite les plans d'un bateau à trois mâts, le St-Élias, *figure imaginaire* tiré d'un roman de Jacques Ferron, suivies des images de la nature en action (eau, oiseau, paysage), *figure matérielle* formant le territoire québécois. Les plans de la performance des musiciens sur scène et leur musique composée de bribes de phrases et de rythmes langagiers complètent cet amalgame hétéroclite ; ils forment une *figure musicale* qui se structure à l'aide de matériaux culturel, imaginaire et matériel.

Cette séquence est un bon exemple du projet créatif du *Trésor Archange* (Fernand Bélanger, 1996). La façon singulière d'organiser les sons et les images est guidée par deux idées énoncées par le maître de cérémonie. Premièrement, la langue a une musicalité. Deuxièmement, la langue a une mémoire. Tout le film nous présente le travail nécessaire pour faire entendre les rapports entre la musique et la mémoire de la langue. Parce que cette musicalité et cette mémoire ne sont pas données d'avance ; il faut apprendre à les écouter. C'est ainsi que les traces historiques inscrites dans les sons deviendront audibles grâce à un travail musical, et que la musicalité de la langue deviendra signifiante par une exploration mémorielle. Pour réaliser ce projet inédit et ambitieux, le film met en relation

des bribes de contes, des faits historiques, des expressions populaires, des paysages, des déplacements géographiques, des symboles nationaux, des personnages pittoresques, des discours de politiciens, des bruits quotidiens dans un espace expressif où se conjugue le musical et le cinématographique. Nous nous attarderons ici aux différentes strates de ce travail de transformation de l'écoute qui traduit ultimement un désir de créer un rapport particulier avec le monde qui nous entoure, de changer notre appréhension des phénomènes et notre compréhension de la langue et de ses richesses historique et esthétique.

Ce travail est littéralement inscrit sur la pellicule, puisque le « voyage dans la mémoire et la musique de notre langue » est le sujet même du film ; nous suivons le musicien René Lussier et le concepteur sonore Claude Beaugrand dans leur périple sur les routes du Québec. Ces créateurs captent les voix des habitants et écoutent les archives folkloriques, radiophoniques et télévisuelles. Les explorateurs Lussier et Beaugrand, par leurs gestes et leurs parcours d'écoute, donnent une consistance aux dimensions mémorielle et musicale de la langue québécoise. Ils font du *mixage* un *principe de perception* des sons fixés et un *principe de composition* des agencements audio-visuels. Nous examinerons ces dimensions en étudiant tout d'abord l'œuvre musicale à l'origine du projet cinématographique<sup>105</sup>.

### *L'écoute du musicien : outils et méthode*

Dans *Le Trésor de la langue* (1989), le musicien René Lussier « génèr[e] de la musique à partir de la langue parlée ». Pour ce faire, il enregistre la voix des gens qu'il rencontre dans la rue et fouille dans les archives du patrimoine sonore québécois. Il écoute et sélectionne dans ces voix fixées sur un support des éléments qui ont à ses

---

<sup>105</sup> Le lecteur curieux trouvera une version audio-visuelle de notre analyse du *Trésor Archange* à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/12597834#at=0>. Il pourra ainsi entendre plusieurs courts extraits du film de Bélanger et de la musique de Lussier.

oreilles un potentiel musical. Ce potentiel apparaît au fil d'un long travail d'écoute. Lussier met en boucle des fragments de phrases et les « réécoute à l'infini ». Il note sur une partition la mélodie, les hésitations et les inflexions de la voix, qui trouveront un équivalent musical dans différentes techniques d'interprétation pour la guitare, le violon, le trombone. Cet exercice de dictée musicale permet au musicien d'explorer son matériau, d'en cerner les composantes structurantes, et de modifier graduellement son écoute afin de percevoir les propriétés rythmiques et mélodiques de la langue parlée. Au lieu de façonner la langue parlée pour l'inclure dans un système musical existant (démarche réalisée avec brio dans *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg ou *The Dangerous Kitchen* de Frank Zappa), Lussier laisse le matériau lui révéler les propriétés qui modifieront la structure et la progression de son univers musical<sup>106</sup>. En reprenant les mots du créateur sonore Daniel Deshays, nous pouvons dire que cet exercice de dictée musicale permet de « tourner autour des objets, [de] les écouter d'où on ne le fait jamais ». Lussier n'a pas « un avis préalable sur la carte du sonore » : il tente tout d'abord « de la lire », c'est-à-dire d'en percevoir la complexité<sup>107</sup>. Cette forme d'écoute prend du temps à se forger, elle nécessite un travail, qui ne laisse intacts ni les principes de composition du musicien, ni sa perception de la réalité sonore, ni ses techniques d'interprétation instrumentale.

Dans la section centrale de la pièce *L'amygdalite à Duchesne*<sup>108</sup>, nous entendons les artisans du disque en train d'enregistrer en studio la contrebasse accompagnant la voix

---

<sup>106</sup> Que ce soit dans le *lied* ou le *sprechgesang*, la voix base sa déclamation sur un texte écrit. On retrouve également cette problématique des rapports voix/musique dans la pratique et la pensée de Wagner, qui reprochait à l'opéra de plier le langage poétique aux métriques de la musique. Cet art total devait plutôt avoir une temporalité souple ; pour ce faire, la musique devrait acquérir les rythmes et les accents du drame incarné dans le langage poétique. Pour Wagner, l'écoute du langage poétique (non assujetti aux règles strictes de la raison) a un rôle salvateur : il permet de « libérer la musique [du] carcan mathématique en soumettant l'organisation rythmique à la force et à l'intensité de la dimension poétique des mots » (Dufour, 2005 : 82-83).

La particularité du travail de Lussier est qu'il crée à partir d'une voix fixée sur support, et qu'il se donne comme contrainte d'en respecter la complexité et les aspérités.

<sup>107</sup> « Tourner autour des objets, les écouter d'où on ne le fait jamais, fréquenter les lieux inhabités. Ne pas essayer d'avoir un avis préalable sur la carte du sonore : il faut d'abord la lire. Cet apprentissage prend des années » (Deshays, 2006 : 58).

<sup>108</sup> Trésor de la langue, piste 12, 1 : 58 à 2 : 58.

d'André Duchesne. La difficulté de la performance synchronisée de l'instrument avec la voix oblige l'utilisation d'outils et de techniques d'apprentissage. Ces outils sont tout d'abord d'ordre technique : l'*enregistrement* permet de répéter plusieurs fois une courte section. Ce travail sur bande fragmente la performance du musicien qui peut alors se concentrer sur le rythme et la mélodie de quelques mots à la fois. L'enchaînement de ces fragments est réalisé grâce au dispositif technique plutôt que par une performance humaine continue. Ces outils sont deuxièmement d'ordre musical : la *partition* sert de guide pour l'interprète et le *métronome* ajoute une métrique stable aux rythmes fluctuants de la voix. Les froissements de papier et la pulsation du métronome sont audibles dans cet extrait, mais ils sont absents durant la majorité de l'œuvre, ce qui confirme leur rôle de guide pour la performance d'un musicien qui doit littéralement « faire parler » son instrument. Le troisième type d'outils est par conséquent d'ordre langagier : le musicien répète à voix haute les phrases, il fait appel à son expérience *quotidienne* du langage pour réussir son interprétation *musicale*. L'appareillage technique est complété ici par une mémoire de langue québécoise et une capacité à s'exprimer dans ce langage. C'est la transposition du domaine vocal à celui de la contrebasse qui constitue une grande difficulté pour l'instrumentiste, mais qui permet aussi d'entendre autrement cette réalité sonore. En effet, l'enchevêtrement du quotidien et du musical par l'entremise de l'enregistrement sonore déplace autant notre perception de la musique que celle de la langue parlée. La création d'un double musical de la voix, la répétition par un instrument des sons de l'appareil vocal est ici un exercice d'écoute, une façon de creuser une matière sonore qui nous est familière, d'en révéler la richesse expressive qui trop souvent nous échappe dans nos activités quotidiennes. C'est un des aspects au cœur de la démarche de René Lussier : « C'est incroyable ce qu'on peut se dire comme mélodies à chaque jour ! Et personne n'a peur de ces phrases-là... mais une fois transposées en musique, elles ont de quoi surprendre et même choquer ! » (livret *Le Trésor de la langue*). Cet exercice de dictée musicale est donc bien plus qu'un procédé formel ; c'est une façon de produire une nouvelle perception des phénomènes, de déstabiliser les habitudes d'écoute et de jeu instrumental, de renouveler le processus de composition d'une œuvre.

L'écoute est dans ce contexte une opération de mixage, de hiérarchisation des multiples dimensions de la voix. L'écoute répétée des sons fixés permet de raffiner, de complexifier un état perceptif singulier qui fait résonner la dimension musicale du son, tout en renouvelant notre compréhension de la langue parlée. Ainsi, les fables, les revendications nationales, les récits troubles de l'histoire du Québec, les commentaires sur le territoire sont inséparables des rythmes, des timbres et des inflexions vocales. La formation de cette écoute nécessite de multiples contacts avec les matériaux qui, par leurs caractéristiques, modifient et dérangent notre perception du monde : nous sentons que les caractéristiques sonores de la voix rendent possibles le territoire, l'histoire, le peuple. Cette façon singulière d'aborder la langue a ensuite besoin d'être partagée : c'est à ce moment que le musicien intervient pour littéralement faire entendre la musique de notre langue. Et, généralement, cette musique se superpose à la voix, créant une cohabitation entre le sens véhiculé et les composantes musicales de ces matériaux. Le mixage désigne alors l'organisation de cette cohabitation entre la voix et les instruments ; ce dosage qui vise la dimension musicale de la langue québécoise permet au musicien de partager son écoute avec l'auditeur.

### *L'écoute du cinéaste : la pêche au son*

*Le Trésor Archange* (1996) de Fernand Bélanger prolonge cette démarche, la répète, la rejoue. Le film met en scène le musicien René Lussier et le preneur de son Claude Beaugrand dans un exercice de « pêche au son » ; ces derniers parcourent le Québec afin d'enregistrer la voix de ses habitants. Les expériences, les rencontres et les gestes génèrent littéralement des formes et des structures musicales pour les concerts de René Lussier. À bord du « French Spirit », une Citroën de luxe, Lussier et Beaugrand mettent en œuvre un protocole d'expérimentation du réel, c'est-à-dire une méthode de travail pour entrer en contact avec le monde, pour orienter les déplacements et les actions. Ils cartographient le territoire québécois en recueillant des voix, des paysages sonores et des images. Ce protocole est désigné comme une chasse, une pêche au son :

BEAUGRAND ET LUSSIER (*à bord du French Spirit*): « –Ouin bein, si on revient bredouille, c’pas grave hein. –Non, cé déjà arrivé. Cé ça la chasse »<sup>109</sup>

UN PÊCHEUR, BEAUGRAND ET LUSSIER (*sur le bord du fleuve*): « –Y’a du dorée, d’l’ashigan, du brochet. –Nous autres on est à pêche, on pêche du son. *Rire*. –On s’promène, on r’garde, on placote, on écoute. »<sup>110</sup>

En écoutant la voix de ces créateurs sonores, on comprend au moins deux choses sur la démarche animant les personnages du *Trésor Archange*.

Premièrement, ce protocole place l’imprévisible, le fortuit, l’inconnu au cœur du processus créatif. Les créateurs ne savent pas d’avance ce qu’ils vont trouver. Il se peut même qu’ils reviennent « bredouille ». La chasse nécessite une attention soutenue, une grande conscience des phénomènes auxquels les créateurs sont exposés. Étant constamment à l’affut, ces derniers captent les voix imprévisibles et les moments éphémères qui jalonnent la rencontre des gens sur la route *et* écoute très attentivement des archives folkloriques, radiophoniques et télévisuelles. Cette recherche de matériaux est longue, elle demande du temps et de la patience, mais les trouvailles sont tout autant surprenantes qu’enrichissantes sur le plan musical et historique. Que ce soit la prosodie syncopée d’une femme indignée (« Pourquoi y coupe les pauvres, pourquoi y vont pas chercher d’in poches de ceux qui ont bein des millions, de ceux qui gagnent des millions, pourquoi y vont pas chercher ça là-d’dans pis qui laisse pas l’pauvre monde tranquille un peu »<sup>111</sup>) ou celle du syndicaliste Michel Chartrand (« Comme on a faite toute les démarches, tranquillement, poliment, respectueusement, auprès de tous les gouvernement, là on va redoubler d’ardeur pour botter l’cul de tous les patrons

---

<sup>109</sup> Trésor Archange, DVD, 00 : 40 à 00 : 48

<sup>110</sup> DVD : 12 : 11

<sup>111</sup> Trésor de la langue, piste 2, 4 : 50 à 5 : 01.

inconsidérément... Cé ça qu'on va faire!»<sup>112</sup>), le son direct, capté sur le vif, devient un matériau de base dont le contenu serait impossible à inventer. L'expressivité de ces paroles uniques révèle une profondeur propre à la vie quotidienne ainsi qu'une profondeur historique.

Deuxièmement, la pêche au son est autant une façon d'être affecté par les sons qu'une façon d'agir sur le réel. D'un côté, la pêche nécessite une ouverture, une disponibilité ; le créateur se laisse imprégner par la force des matériaux (« on r'garde, on écoute »). Il doit pour cela raffiner sa sensibilité, développer son écoute au contact des sons. De l'autre, la pêche nécessite une implication ; le créateur se déplace, il va à la rencontre du réel (« on s'promène ») et il provoque des réactions (« on placote »). En posant des questions, en provoquant certaines situations, les créateurs apprennent à réagir, à faire bifurquer les événements dans le but de capter de « bonnes prises ». La capacité d'être affecté par les sons et la capacité d'agir sur le réel sont les deux aspects fondamentaux de la pêche au son. Les rencontres et les matériaux étant d'une richesse infinie, d'une grande imprévisibilité, la pêche se renouvelle constamment et nécessite un travail continu.

Le *Trésor Archange* s'attarde à ce processus ; il en explore les possibilités expressives en rendant perceptibles les différentes modalités de ce protocole d'expérimentation du réel. La façon de procéder est à la fois simple et très riche : le film donne à voir et à entendre les gestes et les outils de la pêche au son. Nos aventuriers posent des questions (« Excusez-moi ? Le cimetière marin de Louiseville ? »), ils discutent entre eux de la prise de son (« m'entends-tu ? »), ils demandent l'autorisation pour prendre des plans et des sons (« on peut-tu y aller là, on as-tu l'droit d'y aller ? ») ; nous voyons la perche, la prise de notes, les manipulations de bobines, les appareils d'enregistrement et de lecture, la réparation du *French Spirit* et des équipements de captation. Le film montre également le preneur de son et le musicien à l'écoute de leur environnement ou d'un enregistrement. Les sons résonnent alors sur leur corps

---

<sup>112</sup> Trésor de la langue, piste 4, 0 : 44 à 1 : 04.

produisant des réactions plus ou moins évidentes (froncement de sourcils, signe de la tête, regard au loin, sourire, etc.). En somme, la pêche au son est une pratique d'écoute qui prend forme dans des gestes de création et des manipulations d'outils. À l'instar de l'improvisation, c'est une *praxis* caractérisée par une modulation constante de la perception, de la réalité et de l'œuvre.

### *La fabrique du sonore : artisan, empirisme, mixage*

Dans *Le Trésor Archange* la distinction entre le processus de création et l'œuvre finale n'est pas pertinente. En fait, il n'y a plus d'œuvre finale, pleinement constituée ; l'œuvre est d'emblée au travail, elle est un processus et se construit en suivant l'évolution des agencements audio-visuels. Si ces créateurs préfèrent parler d'artisanat lorsqu'ils décrivent leur travail, c'est qu'ils considèrent que l'œuvre est inséparable du travail qui l'a rendu possible.

Le montage sonore est une pratique artisanale ; pour moi, faire du montage sonore, c'est une question de travail beaucoup plus que de concepts : c'est le temps que tu passes à travailler les choses de toutes sortes de manière. Je suis un artisan, un technicien, un « débosseur ».  
(Beaugrand, 2009 : 2)

Si, comme nous l'avons exposé dans notre analyse du *Trésor de la langue*, la formation d'une écoute singulière et la manière d'interagir avec le réel nécessitent beaucoup de temps et d'implication, alors la figure de l'artisan est une façon d'incarner une démarche *empirique* qui considère la manipulation des matériaux comme le fondement d'une pratique et d'une pensée sur le son. L'artisan se distingue ici d'une figure idéalisée de l'artiste, qui par sa volonté donne une valeur expressive aux matières inertes et dont l'œuvre est écoutée comme une entité indépendante du processus préalable à sa création. Ainsi, le travail de l'artisan se distingue d'une conception de la création qui repose sur le génie et l'inspiration d'un artiste ainsi que sur la contemplation de chefs-d'œuvre qui

transcendent les contextes et les époques. La figure de l'artisan est une posture stratégique : elle met de l'avant le travail de la matière, la capacité de transformation de l'œuvre suivant les multiples parcours de l'écoute, des événements et des contextes, la dimension corporelle des rencontres entre les gestes, les outils, les matériaux, et l'organisation progressive d'une structure, d'une forme qui conservent les traces du travail et des processus de création. La conséquence la plus importante de cette conception est d'inclure l'écoute du spectateur dans le processus d'élaboration de l'œuvre. La circulation de l'écoute du musicien vers le cinéaste puis vers l'auditeur transforme le statut de l'œuvre, qui demeure un processus à compléter, à enrichir, à expérimenter<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Le troisième chapitre nous permettra de comprendre le rôle des parcours d'écoute, de l'auditeur dans la construction de l'espace sonore au cinéma. Notons ici que les différentes métamorphoses de l'œuvre confirme la malléabilité du *Trésor de la langue*, que René Lussier désigne comme un projet, comme une démarche ayant différents moments, moutures, plutôt que comme œuvre finie. Permettons nous de citer intégralement le récit qu'il fait de ces métamorphoses dans le coffret « Réédition » paru en 2007 (étiquette La Tribu):

La petite histoire du Trésor de la langue

L'aventure commence en 1986. Je m'attelle à un projet issu de la langue parlée. J'imagine une sorte de « road movie » sonore, sculpté dans le vif des mots, ceux de la rue et ceux des archives politiques et folkloriques du Québec. En cours de route, Radio-Canada s'intéresse au projet et finance une composition de 30 minutes qui remporte en 1989 le Prix Paul Gilson de la Communauté des Radios Publiques de Langue Française. Ce prix est doté d'une bourse de 6000 francs suisses que je réinvestis pour compléter l'œuvre et produire un DC qui est lancé à la Cinémathèque Québécoise en janvier 1990 sur étiquette *Ambiances Magnétiques*.

En 1992, Michel Levasseur m'invite à faire une version « live » du Trésor au Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville. J'adapte le projet pour un groupe de musiciens formidables. Richard Desjardins écrit de nouveaux textes et joue le maître de cérémonie. En 1993, après 4 spectacles (F. de Jazz de Montréal, F. d'été de Québec), Desjardins poursuit sa route, mais une partie de ses textes nous reste. Le poète Patrice Desbiens se joint à l'équipe et en apporte de nouveaux. Petite tournée des Maisons de la culture de Mtl et première virée européenne (France, Belgique). En 1994, plusieurs festivals européens dédiés à la musique innovatrice nous invitent (France, Allemagne, Suisse, Belgique, Hollande).

Le cinéaste Fernand Bélanger s'intéresse à nous et filme plusieurs spectacles ici et en Europe. S'inspirant à la fois de mon projet et du roman de Jacques Ferron, le St-Élias, Bélanger me renvoie sur les routes du Québec en compagnie du preneur de son Claude Beaugrand. Nouvelles cueillettes sonores, cette fois devant la caméra de Serge Giguère, tout au long du chemin du Roy et aux Archives de l'Université Laval. Cette fois, je « note » les voix des personnages du film. Suit un long travail d'enregistrement et de synchronisation pour qu'on puisse « voir » la musique sortir de la bouche des personnages! Le Trésor Archange de Fernand Bélanger sort en 1996.

La même année, je rencontre Pierre Bourgault dans l'antichambre d'une émission de télé. Il m'aborde entre deux puffs de Gitane sans filtre : « René Lussier? Pierre Bourgault... (puff, puff), très intéressant le Trésor de la langue, mais, incomplet! » Intimidé, je me surprends moi-même en répondant du tac au tac : « Il manque juste toi! » Il me répond : « C'est CA! ». Onze ans plus tard, cette édition me permet enfin de réparer l'impair, de « compléter » mon projet et de lui faire un clin d'œil dans l'au-delà!

En faisant de la pêche au son un véritable sujet cinématographique, *Le Trésor Archange* affirme que la création est inséparable d'un rapport au monde, d'une relation avec le réel, d'une perception singulière des matériaux. Ces matériaux ont une richesse qui modifie la façon de les organiser, de les mettre en relation ; les sons appellent certains principes de composition ; le raisonnement indigné d'une femme sur la maltraitance des pauvres contient le rythme et le timbre d'un *rock* distorsionné ; la langue colorée du syndicaliste Michel Chartrand contient les modulations mélodiques d'un *rock'n'roll* ; les voix des femmes de Trois-Rivières contiennent un grain de frottement propre au chant *blues*... Les artisans, les « débosseurs », sont donc de grands empiristes : ils considèrent la rencontre avec la matière et le réel comme une force de transformation des esprits, comme un espace d'où peut jaillir autant une œuvre qu'une pensée. Pour ces créateurs, la matière est active, elle suggère des principes de composition et réagit aux manipulations, écrivant ainsi une archéologie du présent et de l'ordinaire, *une archéologie culturelle de l'Amérique* :

Dès le premier film, j'ai compris que la matière peut résister, qu'il y a aussi des idées qui fonctionnent mais que ça n'en fait pas des concepts. Souvent, parce que ça a résisté, tu es obligé de bouger la matière, un peu à gauche, un peu à droite, et de ces mouvements va surgir une idée. C'est un travail qui prend du temps. (Beaugrand, 2009 : 3)

C'est en travaillant que les structures et les formes apparaissent. Ces structures peuvent changer en cours de route, au gré des rencontres et des capacités d'information de la matière. Si, au début, les performances de Lussier s'enchevêtrent avec le voyage sur le chemin du Roy, il arrive également que nos aventuriers disparaissent pour laisser s'exprimer une dame sur un roman de Jacques Ferron, que le montage de la leçon d'histoire soit dynamisé par une série de faux raccords, ou que les sons, les images, les considérations esthétiques et politiques tournent littéralement en rond. Bouger sur place, répéter sans progresser, est une possibilité de la pêche au son ; lorsqu'un film se construit au fur et à mesure de son déroulement, nos créateurs doivent inventer des manières d'entendre et de capter les sons (Beaugrand, 2009 : 5), des manières d'organiser ces matériaux sans pouvoir se rabattre sur des protocoles techniques ou esthétiques déjà

établis. Ils doivent par exemple développer une technique pour s'approcher des gens, comme en témoigne cette explication de René Lussier.

J'ai appris la prise de son direct avec Claude Beaugrand. Il a développé une méthode pour aller vers les gens, une technique d'approche. Souvent, on rencontrait quelqu'un et Claude commençait par placer le microphone en périphérie. Puis, progressivement, il avançait le micro. Quand la personne s'apercevait du mouvement du micro, elle jetait un regard sur Claude, qui lui baissait les yeux pour regarder son enregistreur. La personne se disait alors : « il fait son travail, il n'y a pas de problème ». Pendant ce temps, le micro continuait d'avancer pour finir très près de la personne qui parle<sup>114</sup>.

La qualité des prises de son dépend de cette capacité d'invention et d'adaptation à la réalité que l'on veut capter. Ainsi, à bord du *French Spirit*, nos pêcheurs adressent des questions différentes aux passants (« Est-ce important pour vous de parler français ? », « La route pour aller à Montréal, c'est où ? », « Excusez-moi, le cimetière marin de Louiseville ? »), ils ne parlent pas trop fort pour inciter les gens à s'approcher de la voiture, et par le fait même du microphone, ils ferment le moteur afin d'éviter d'enregistrer des bruits parasites<sup>115</sup>. Ces éléments témoignent de l'adaptation progressive au contexte de création. Les créateurs bâtissent graduellement un cadre d'action, c'est-à-dire qu'ils tentent toujours de trouver les gestes qui pourront améliorer l'efficacité de la pêche au son. Ce cadre est malléable et toujours sujet à des ajustements qui dépendent du milieu dans lequel se produit la pêche.

Dans cette recherche exigeante, caractérisée par l'imprévisible, le fortuit, et l'adaptation continue, il n'est pas étonnant que le doute s'installe, que les personnages ne connaissent plus la raison de leurs déplacements et de leurs gestes. On les entend à plusieurs reprises exprimer leurs incertitudes :

---

<sup>114</sup> Entretien inédit avec René Lussier et Claude Beaugrand réalisé par Frédéric Dallaire le 27 avril 2010 à Montréal.

<sup>115</sup> Ibid.

« J'suis perdu »  
« Oussé qu'on est. – On est perdu René. – Ben, on est à pêche. »  
« Ça commence à être ridicule s't'histoire là. »  
« Cé ça quié cute. Y faut qu'on s'en aille d'icitte. – Bon, on peut essayer.  
Que cé qu't'en pense toi ? *Rire*. – On peut bein »  
« On tourne en rond sans arrêt. – Té pas sérieux ? »<sup>116</sup>

Ces interrogations sont une caractéristique inhérente de la pêche au son ; les créateurs ne savent pas toujours ce qu'ils cherchent, ne comprennent pas toujours ce qu'ils font, n'identifient pas toujours immédiatement la valeur d'une prise<sup>117</sup>. Une erreur, une bifurcation, un imprévu peut relancer le processus : les créateurs acceptent ces détournements de la volonté et le risque qu'ils instituent. Parce que le travail avec les aspérités du réel ne donne pas toujours des résultats transcendants. Le projet du *Trésor de la langue* est le fruit de milliers d'heures d'enregistrement, d'écoute et de manipulations<sup>118</sup>. L'accumulation du matériel est ardue, mais il faut ensuite l'organiser pour qu'il fasse sens et qu'il révèle ses vertus musicale et historique. C'est pourquoi cette méthode incertaine demande de la patience et un temps de réflexion. Elle nécessite une rigueur, un travail et une implication constante pour réussir à développer le potentiel musical de ces événements éphémères.

### *Mémoire culturelle : l'enchevêtrement du discursif dans la matière*

Le processus de musicalisation est inséparable du processus de construction d'une mémoire culturelle ; pour ce faire, *Le Trésor Archange* agencent deux types de matériaux hétéroclites. Tout d'abord, les artisans s'intéresse au langage quotidien des habitants du Québec. Cette générosité face au « parlé québécois » permet de révéler l'histoire de cette

---

<sup>116</sup> Trésor Archange, DVD, 00 : 26, 06 : 17, 1 : 10 : 38, 1 : 13 : 11.

<sup>117</sup> Entretien inédit avec René Lussier et Claude Beaugrand réalisé par Frédéric Dallaire le 27 avril 2010 à Montréal.

<sup>118</sup> Ibid.

langue singulière, composée d'anglicismes, de néologismes et d'inventions syntaxiques. Cette façon de considérer les gens comme le matériau premier de la création, de s'intéresser à la langue quotidienne comme moyen d'expression, provient en partie des expériences de Lussier au cinéma :

Moi, je voulais aller vers le banal, pour trouver ce qui se cache derrière, qui n'est pas mis en scène comme dans le discours d'un professionnel de la télévision. C'est peut-être mon travail dans le cinéma documentaire qui m'a amené là. (Beaucage, 2007)

Le compositeur écoute et recherche dans ces phrases quotidiennes une musicalité inouïe ; *et c'est par ce processus de musicalisation qu'il rend audibles les strates historiques*, le vécu et le passé qui donnent à cette langue sa consistance, sa tonalité, sa vitalité.

Les artisans s'intéressent également aux discours « mis en scène » de personnages incarnant des moments importants de l'histoire du Québec. Les voix des premiers ministres René Lévesque et Pierre Elliott Trudeau, du syndicaliste Michel Chartrand, du lecteur de nouvelle radio-canadien Gaétan Montreuil ou du général De Gaulle sont des paroles publiques qui s'adressent à des groupes (travailleurs, électeurs, sympathisants d'une option politique, etc.) plutôt qu'à un individu en particulier. Cette parole a rejoint le peuple et fait partie d'une mémoire collective. Dans ce cas, la musicalisation déplace le point d'écoute : ce nouveau mixage permet d'inscrire ces paroles proférées dans l'espace public dans une continuité conceptuelle qui provoque des réflexions et des rencontres (le bruitisme du général et les syncopes de syndicaliste deviennent deux modalités de la revendication identitaire; la prosodie irrégulière de Lévesque et les fluctuations dynamiques de Trudeau se complètent dans une tension dramatique qui exprime de manière concise et très intense la division des québécois sur la question nationale).

Le projet musical *Le Trésor de la langue* et le projet cinématographique *Le Trésor Archange* font cohabiter ces deux types de matériaux et créent alors une mémoire singulière composée d'éléments quotidiens appartenant aux vécus des individus et

d'éléments historiques appartenant à l'expérience commune d'une nation. Les différences sont plutôt une question de degré que de nature : les voix quotidiennes ont comme fondement une histoire et des expériences relationnelles partagées par un grand nombre d'individus ; les événements historiques sont incarnés par la voix de personnalités uniques à la verve singulière. Ainsi, la mise en relation entre ces voix très disparates se fait non pas dans une optique d'opposition de l'individuel et du collectif, de la confrontation de la voix populaire imparfaite et hésitante et de la parole maîtrisée et virtuose du tribun, mais bien dans une logique d'enchaînement, de mise en perspective mutuelle. Le mixage est le suivant : la trame principale est constituée de la pêche au son et de ses interactions de voix quotidiennes, tandis que les voix des personnages publics viennent ponctuer, accompagner et élargir la portée de la quête de Lussier, Beaugrand et Bélanger. Cette recherche esthétique établit un jeu de résonance entre l'état actuel de la langue québécoise et les moments historiques de l'affirmation nationale, cette dernière ayant toujours été liée à la situation particulière du français à l'intérieur de l'Amérique du Nord majoritairement anglophone.

Tout commence par une question (*accompagné d'un tuba*) : « Excusez-moi, s'tu important pour vous de parler français ? ». Ce sondage populaire provoquera une multitude de réponses :

*La Française du début (accompagné d'une guitare basse) : « Ben absolument, je suis française (rire). À vrai dire bon ben moi, je ne connais pas le dialecte québécois. Donc je les comprends difficilement (rire) et j'aimerais bien qu'on s'adresse à moi en français »*

*L'italien : Mais certain, voyons donc, parce que c'est le Québec.*

*La québécoise « de souche » : Ben oui s't'important, parce que c'est un pays canadien français.*

*La femme (d'un ton posé) : Très important, oui, parce que c'est notre culture, on est minoritaire et il faut absolument conserver ça.*

*L'homme (d'une voix hésitante): Cé sûr que c'est important, parce que le Québec nous appartient, quand même. Si on irait en Ontario, leur Ontario leur appartient à eux autres, pis nous autres au Québec, on est bien, pis eh, s'ta nous autres, eh, on l'a bâtit notre Québec, quand même.*

En écoutant ces réponses, on comprend rapidement que la valeur mémorielle et musicale de la langue ne dépend pas uniquement du contenu exprimé. Les hésitations et les allitérations de l'homme se combinent à la franchise de son raisonnement pour nous révéler le sentiment d'appartenance propre à la langue ; l'opposition entre l'accent italien, caractérisé par une prolongation des dernières syllabes de chaque mots et les changements d'intonations rapides de la québécoise de souche nous transmettent les différentes possibilités rythmiques d'une idée qui se transforme à chaque répétition : « l'importance de la langue française pour le Québec » devient une question urgente, ou elle affirme un principe, ou elle cache une crainte, etc. Ainsi, l'organisation des différentes voix enregistrées dépend à la fois d'un principe de mise en relation thématique et d'un principe de structuration musicale. La voix est un véhicule de sens dont la richesse est pleinement audible lorsque l'on s'attarde à ses éléments non sémantiques. Le rythme, l'intonation, le timbre sont des caractéristiques qui donnent une valeur expressive à la parole vivante. Encore ici, le contenu et la forme ne s'opposent pas ; la dimension plastique, acoustique, musicale du son est plutôt la dimension matérielle d'un discours abstrait. Le contenu passe par un véhicule sonore, la parole étant composée d'éléments sémantiques et de matière sonore asémantique<sup>119</sup>.

Dans ce contexte, la valeur mémorielle du sonore a deux dimensions : elle se réfère à des événements historiques par l'entremise d'un code langagier (dimension discursive) *et* elle garde des traces non langagières par l'entremise de l'enregistrement

---

<sup>119</sup> Il faut ici souligner que cette richesse sémantique ne se déploie pas dans le film sous la forme d'une thèse à défendre ou à exemplifier. La réflexion est beaucoup plus fine ; les nombreuses strates du mixage explorent des degrés, des positions, des opinions et des idées très différentes. Celles-ci ne peuvent se rassembler sous un discours unifié, cohérent et limpide. Il est difficile de rendre cette complexité dans nos descriptions et nos transcriptions de la langue orale. Une écoute du film devrait dissiper l'impression de militantisme qui pourrait apparaître à la lecture de nos analyses.

sonore (dimension matérielle) (cf. Foucault, 1969 : 212-213). Les deux dimensions s'influencent, se brouillent ou s'enrichissent : le fort accent du vieil homme nous empêche de comprendre complètement ses paroles ; or, cette prosodie nous fait percevoir toute sa ferveur et sa passion. Les hésitations et les rires de la Française sont des vestiges du rapport relationnel entretenu jadis dans les colonies françaises ; ces éléments prosodiques appuient les propos tout en révélant l'inconfort et le rapport ambigu face au « parlé québécois ».

Même si les dimensions discursive et matérielle sont à penser à l'intérieur d'un système de résonance où l'on glisse de façon continu d'un territoire à l'autre, il est possible de faire ressortir les éléments distinctifs mis en scène dans le film.

Ainsi, la dimension discursive est explorée par une mise en série, un ré-enchaînement d'éléments appartenant à différents moments de l'histoire du Québec. Par exemple, dans le *Trésor de la langue*, la pièce *L'Appel d'la pelle* s'amorce sur un discours de Maurice Duplessis. L'ancien premier ministre du Québec s'exprime à une foule dans le cadre d'une campagne électorale et rappelle le chemin parcouru depuis deux siècles :

« C'était en 1760, alors que nos ancêtres étaient abandonnés. Il n'y avait ici que 60000 descendants français dans un univers à grande majorité anglo-saxonne. Il n'y avait pas de moyen de communication, il n'y avait pas les facilités que nous possédons aujourd'hui, les difficultés étaient nombreuses, les Iroquois étaient prêts... persécuteurs et destructeurs...»

Le discours continue quelques secondes, mais est masqué par la voix de Claude Beaugrand : « Ouin, si on veut aller à Québec, qu'elle route qu'on prend ? ». Un homme lui répond : « Tu vires là à ta gauche jusqu'à Laviolette. Laviolette vous attendez jusqu'à [la rivière] St-Maurice, St-Maurice vous traversez le pont Duplessis. » La pièce retourne au discours de Duplessis pour ensuite revenir au commentaire d'un homme sur l'héritage de ce premier ministre : « Il a pris [ces décisions] en faveur du Québec et des francophones et pour cela y'a tout mon estime. ».

Cette pièce nous montre différentes modalités de la dimension discursive de la mémoire culturelle. Premièrement, Duplessis raconte un moment de l'histoire en juxtaposant une série d'éléments résumant d'après lui la réalité des canadiens français au moment de la chute de la Nouvelle-France et de la prise de possession du territoire par les Britanniques. Cette lecture nous rappelle la façon qu'avait cet homme de comprendre la réalité québécoise. La pauvreté, l'isolement linguistique et le rapport trouble avec les Amérindiens sont les éléments qui seront appelés à être surmontés sous la gouverne d'un gouvernement de l'Union nationale. Il y a donc déjà une temporalité double, où l'on commente une situation historique passée (1760) dans le cadre d'un argumentaire politique (années 40 ou 50). Et, bien sûr, l'écoute en différé du discours, 50 ans plus tard, nous rappelle les changements et les récurrences qui définissent notre rapport à l'histoire, notamment en ce qui concerne les relations avec les Amérindiens. L'historicité du témoignage enregistré fait en soi appel à une mise en relation de trois époques. La narrativité est donc un mode d'accès à la réalité : en racontant une époque, les gens mettent en série des éléments tirés du passé afin de leur donner une actualité.

Deuxièmement, le passage sur les Iroquois est masqué par une séquence documentaire tirée de la pêche au son. La réponse de l'homme à une question d'orientation montre les traces du passé dans le quotidien des gens : l'homme évoque la rue Laviolette, nommé en l'honneur du fondateur de la ville de Trois-Rivières, la rivière St-Maurice, cours d'eau important ayant donné son nom à la région administrative de la Mauricie, et le pont Duplessis, nommé en l'honneur du premier ministre qui fut le député de la circonscription de Trois-Rivières. Ainsi, le procédé habituel de nomination historique des éléments géographiques (la toponymie) fait apparaître dans la langue quotidienne des références au passé. La mémoire culturelle passe donc par cette actualité des noms propres, qui désignent tout d'abord des personnages historiques pour ensuite prêter leur nom à des routes, des rivières, des ponts. Les traces de l'histoire investissent le quotidien qui ici, sera mis en parallèle avec le discours de Duplessis.

Troisièmement, le commentaire de l'homme sur l'héritage de Duplessis permet d'entendre une opinion directe sur des éléments historiques. La prise de position d'un homme de la rue montre une autre facette de l'opinion publique : des individus se prononcent sur des personnages historiques, ils relient leur situation présente à des événements passés. La lecture du passé exprimée par une langue populaire, dans un niveau de langage quotidien obtenu grâce à des « vox pop » informels, produit un conscience historique singulière, intimement liée à la transformation du tissu musical.

En somme, *L'Appel d'la pelle* ré-enchaîne ces différents modes de présentation historique pour créer des rencontres signifiantes. Lorsqu'il aborde la question Iroquoise de manière réductrice, le discours de Duplessis est masqué par la réponse d'un citoyen de Trois-Rivières. Nous percevons alors la proximité et en même temps l'écart entre les lieux, la langue actuelle, et la réflexion du premier ministre. Les appels électoralistes sont ensuite complétés par les commentaires de l'homme, ce qui complexifie l'importance de Duplessis, dont l'héritage ne se résume pas à la construction d'un pont. Cet organisation par rapprochement et chevauchement permet une mise en relation des époques et une reconsidération des éléments historiques par une étude des prosodies, des mots utilisés, des niveaux de langage, et des discours tenus.

La dimension matérielle (non discursive) est explorée par le montage et le mixage de plusieurs bandes aux qualités disparates. Le film utilise des enregistrements provenant de plusieurs époques et de plusieurs contextes : nous retrouvons souvent dans une même séquence des archives de la télévision nationale, des enregistrements personnels, des témoignages de gens dans la rue, des extraits radiophoniques, etc. La qualité des microphones, des supports de fixation et des techniques de captation produisent des sons aux esthétiques très différentes. Les enregistrements précédant les années 60 ont peu de basses et de hautes fréquences, les voix télévisuelles ont une clarté et une quasi absence de bruit de fond, contrairement aux voix captées par un magnétophone à cassette qui s'accompagne d'un souffle considérable et d'effet de compression momentané. De plus, le support conserve des traces du contexte de la prise de son : la voix de Charles de Gaulle

lors de son voyage au Québec en 1967 est accompagnée d'une foule bruyante et elle conserve une amplitude (et une amplification) moyenne malgré un ton solennel et emphatique. La voix de René Lévesque résonne dans un grand amphithéâtre et où l'on entend une foule présente mais quasi silencieuse. La voix de la femme indignée, qui est diffusée par un petit haut parleur de télévision, est masquée par une sonnerie de téléphone. Ces caractéristiques acoustiques nous donnent plusieurs informations sur l'enthousiasme du général et la stupéfaction des Québécois à l'écoute de son célèbre : « Vive le Québec libre! », sur le désarroi des partisans souverainistes et sur le désespoir de leur leader qui fait rimer la « conscience » de la défaite avec la « confiance » en l'avenir national du Québec, sur le vaste champ d'action de la pêche au son, qui se poursuit jusque dans la vie quotidienne de Lussier – ce dernier restant toujours à l'affût des matériaux pouvant apparaître dans son projet.

Ces informations précises ne sont qu'un aspect de l'effectivité de la dimension matérielle ; sa force expressive se retrouve surtout au niveau de la conscience des tensions temporelles. En effet, le montage et le mixage des enregistrements disparates créent surtout un effet global, un sentiment général d'une historicité des sons fixés. Le film ne tente pas de gommer cette hétérogénéité, mais bien de l'assumer comme un trait stylistique fort ; l'auditeur ne peut retracer toutes les techniques et les appareils, ni reconstituer avec certitude tous les contextes, mais il perçoit de manière très forte la disparité des matériaux composants la bande sonore du film. La dimension non discursive relève ici de la perception d'écart et de sauts temporels et contextuels. Le travail de mixage temporel permet de moduler ces sauts et ces écarts, d'en éprouver l'intensité et la force expressive. Cette conscience du poids du passé dans l'expérience présente et cette perception de l'hétérogénéité matérielle des supports sont une partie importante de la création d'une mémoire culturelle.

La trace audio-visuelle nous rappelle constamment ce que la technique de l'écriture, qui exprime la réalité à l'aide d'un système alphabétique, avait tendance à gommer : la pensée et la mémoire sont des processus temporels et contextuels ; elles sont

dynamisées par des amalgames irréductiblement hétérogènes. Par conséquent, le pouvoir de recontextualisation, de répétition de l'archive sonore est différent de celui de la citation ou de la répétition scripturale. Dans le *Trésor Archange*, les traces du contexte de la prise de son restent audibles ; ils sont à l'œuvre, ils participent à l'expressivité historique du film<sup>120</sup>. La mémoire a ici une dimension performative : elle active et réactive des éléments du passé en leur donnant une résonance nouvelle. La dimension matérielle joue alors un rôle important puisque les mouvements inscrits sur la bande ont une complexité qui ne se réduit pas aux valeurs informatives et communicationnelles. Si l'écriture est un outil mnémotechnique des discours et des pensées humaines, l'enregistrement sonore est un outil mnémotechnique des contextes, dont le procédé de fixation automatique révèle une réalité non filtrée par la perception d'un sujet. Nous l'avons vu, cette captation opérée par un dispositif a pour conséquence de relativiser la volonté humaine, d'en faire une partie, un rouage d'un processus perceptif plus vaste.

Il faut alors penser la dimension discursive comme un aspect s'inscrivant par bribes et fragments dans un univers matériel et musical plus vaste. S'il est possible de diviser ces deux dimensions pour en comprendre les caractéristiques, il est maintenant évident qu'il faut en décrire les imbrications et les interactions. Au cinéma, le discursif s'incarne toujours dans une matière qui conserve plus ou moins des qualités plastiques et expressives non discursives, qu'elles soient musicales, filmiques ou historiques. Les créateurs opèrent un mixage des éléments afin d'en faire ressortir certaines dimensions. À l'aéroport, les voix s'atténuent graduellement pour laisser « parler » les doublures instrumentales. Nous voyons Lussier et Beaugrand bouger les lèvres, mais les sons synchronisés sont musicaux et non pas langagier. Nous avons alors une autre perception de la communication : les affects deviennent plus importants que les mots. Le langage corporel (les regards, les mouvements de la tête et du corps) révèle une complicité, une relation particulière entre le musicien et le preneur de son. Le dosage entre le discursif et le matériel fluctue considérablement d'une scène à l'autre. Le mouvement général du *Trésor Archange* peut se décrire comme suit : la matérialité et la musicalité des images et

---

<sup>120</sup> Nous étudierons dans le prochain chapitre l'intrication inévitable de l'espace (du contexte) et du son.

des sons orientent la mise en scène, la contextualisation des éléments discursifs. Nous y mesurons le pouvoir de résonance de la parole, qui influence notre perception et notre compréhension des gens, des lieux et des gestes. Pensons ici à la séquence d'ouverture où le travail musical de la voix de Richard Desjardins permet de relier les figures culturelles (la voiture du général de Gaule, le *French Spirit*), imaginaire (le bateau St-Élias tiré d'un roman de Ferron), matérielle (oiseaux, fleuve, chevaux, paysage) (cf. p. 157-158). Le mouvement inverse est également important : les qualités musicales, poétiques ou historiques des voix et des images changent notre compréhension des discours, des mots, des raisonnements. Le doublage musical des voix est le procédé exemplaire de cette mise en relief de la musicalité de la langue. Nous prenons alors conscience de l'importance de la matérialisation pour la transmission des idées<sup>121</sup>. Par exemple, la voix aérienne de la professeure à la retraite Madeleine Dwane, doublée par une guitare effectuant des fluctuations chromatiques dans un registre aigu, donne à l'analyse du roman de Jacques Ferron une fluidité et une douceur fascinante.

La dimension historique du film prend consistance dans cet entrelacement des sons et des idées ; le *Trésor Archange* ne présente pas un discours sur le mode de l'explication, il tente plutôt de capter la matérialisation du discursif sur le mode de l'implication. Comme dans tous ses films, Fernand Bélanger s'intéresse aux gens, aux lieux et aux gestes qui peuvent révéler une pensée ou une manière de vivre. En ce sens, le discours est une façon de s'approprier la réalité, de l'éprouver. Les éléments discursifs prennent tout leur sens lorsqu'ils se profèrent dans une situation singulière, que ce moment se cristallise dans un environnement quotidien ou sur la place publique. Le cinéma de Bélanger ne veut pas « démontrer », mais bien montrer « le jaillissement de l'inattendu au milieu de tout, au milieu de la vie quotidienne » (Bélanger, dossier de presse de son film *Comme à Cuba*).

---

<sup>121</sup> Rappelons ici que notre premier chapitre développe plus en détail cette idée (cf. p. 72-80).

*Le mixage : chevauchement, superposition, retrait*

Ce jaillissement se produit à force de manipuler avec les matériaux recueillis. Bélanger crée des « moments » en mettant en relation des éléments sonores et visuels de différentes époques. Les séquences ne suivent pas une progression linéaire ou univoque, les matériaux s'organisent par association, par correspondance. En rendant co-présents les éléments, Bélanger rend audibles la mémoire et l'historicité des images et des sons fixés. Il cherche à créer une association dont la force expressive sera tributaire de la rencontre des éléments. Dans la séquence aux archives folkloriques<sup>122</sup>, les différents niveaux de production sonore se chevauchent : la ligne musicale double la voix ; l'œuvre musicale sur disque, la performance sur scène, la situation documentaire se superposent ; l'écoute des archives, les discussions des créateurs sur le matériau, les manipulations des bobines se télescopent, créant des interférences, rendant poreuses et malléables les frontières entre les sons. Cette séquence rend audible le processus de création du preneur de son Beaugrand et du musicien Lussier, à l'intérieur duquel tout son est inséparable d'une écoute ; pour entendre la musicalité de la voix, Lussier ajoute un accompagnement musical ; pour percevoir les mutations entre la création musicale sur disque, la performance musicale sur scène et l'expérience documentaire, Beaugrand et Bélanger organisent des répétitions, mettent en relation des phénomènes décalés.

L'écoute est ici une opération de mixage ; le créateur dose la présence des éléments, révélant ainsi certaines caractéristiques des matériaux. Pour rendre audible, pour inventer une écoute, le créateur rend présents différents matériaux et en hiérarchise les composantes. La force expressive des agencements dépend du filtrage, des relations de coprésence entre les éléments. Ainsi, le couloir des archives est investi d'une densité sonore hors du commun, la ligne musicale donne aux corps des archivistes une dimension fabulatrice, le parasitage des différentes interrogations de Beaugrand et Lussier inspire une autre écoute du quotidien. Le mixage traverse en fait tout le travail du concepteur sonore : dans un environnement quelconque, il doit sélectionner et amplifier les

---

<sup>122</sup> 32 : 41 à 36 : 20

composantes sonores qu'il juge intéressantes. Il module ensuite le matériau, c'est-à-dire qu'il l'écoute, le manipule, le met en contact avec d'autres sons afin d'en révéler le potentiel expressif. Fidèle à sa démarche empirique, il raffinerait ce potentiel en modifiant ses méthodes et ses outils. En somme, l'organisation des sons par le créateur nécessite une sélection, une mise en présence et une hiérarchisation des sons.

Ce processus de mixage s'opère en suivant trois principes d'organisation distincts quoique complémentaires.

Le premier principe est le chevauchement ; la séquence enchaîne des éléments, crée des passages afin de donner aux voix un espace de résonance composé de tensions et d'écart contextuels. Par exemple, la voix de l'historien Marcel Trudel résonne dans un lieu imaginé et travaillé par les artisans du film : assis à une table dans un parc, il expose la situation de l'esclavage au Québec au temps de la Nouvelle France et réfléchit sur le rôle du métissage pour l'identité nationale. En arrière plan, une femme marche avec un drapeau de la France accroché à une perche et à un microphone. Son discours s'entrelace un moment avec la musique et les images d'un spectacle de René Lussier. On y entend le maître de cérémonie Richard Desjardins proférer une « leçon d'histoire » : il y raconte la venue de Jacques Cartier, la déportation des chefs des nations amérindiennes (24 juin 1687), la fermeture des écoles publiques francophones (1840), la provincialisation du Québec au sein du Canada (1867)... Le moteur du French Spirit masque graduellement le spectacle ; la voix d'un habitant muni d'un coupe bordure prend le relais : « Le village Huron, c'est Loretteville, c'est tout près de Québec, alors vous allez descendre tout le temps sur la 138... ». On entend ensuite le discours de Maurice Duplessis sur les Iroquois (tiré de l'œuvre musicale de Lussier). On voit des images d'une femme personnifiant Madeleine de Verchères, d'un homme bravant une tempête de neige à la campagne, ainsi que des gens marchant en groupe le long d'une route. La voix de Marcel Trudel est finalement doublée par une guitare :

Aujourd'hui un québécois, qu'est-ce qu'il est ? Eh bien, c'est un descendant un peu de diverses nations : française d'abord, écossaise,

irlandaise, allemande, portugaise, italienne, vietnamienne, haïtienne, et dans 25 ou 50 ans, qu'est ce que ce sera un québécois ? Eh bien ce sera le résultat d'un mélange, je dirais d'un magnifique mélange. En tout cas, il y a toujours ce pari que je lance à ceux qui nous parle de nos origines, je leur dis [arrêt de la musique et de la guitare] : trouvez moi un québécois qui dans sa lignée paternelle ou maternelle ne compte que des gens d'origine absolument française. Alors, ce québécois, il faudra l'encadrer et le mettre dans un musée, parce que ça devient un article de grande rareté.

L'interrogation sur l'identité passe par un chevauchement de la réflexion de l'historien, de la performance de Desjardins, du discours de Duplessis et de la langue quotidienne de l'habitant. Ces discours résonnent dans des lieux (parc, route, maison d'époque), ils sont portés par des personnages expressifs qui incarnent différentes façons de s'approprier l'histoire, de la faire vivre, de la raconter. Les bruits du moteur, du vent, les sons du saxophone et de la guitare, les images d'un personnage historique, d'un paysage hivernal, d'un peuple en marche, se relaient pour créer un mouvement continu à l'aide de ces fragments épars. Le chevauchement désigne une façon de faire progresser, de tisser des liens en créant des ponts, des relais entre les discours et les situations. La progression temporelle se fait par un travail sur les passages, permettant ainsi de percevoir les écarts, les différences et les récurrences entre les éléments mis en relation.

Les deux autres principes fonctionnent habituellement ensembles. Il s'agit de la superposition et du retrait. Il faut alors doser la présence des éléments superposés afin de rendre perceptibles leur importance historique et leur influence sur l'état actuel de la langue québécoise. Pour souligner des forces expressives dans l'image ou le son, le cinéaste doit retirer des éléments, qu'ils soient discursifs ou matériels<sup>123</sup>. Ce travail de mixage s'attarde à l'éloignement et à la proximité des éléments co-présents. Bélanger s'intéresse ici à la synchronisation des sons et des images et au rapport entre l'audible et le visible, produisant des amalgames novateurs porteurs d'une musicalité et d'une valeur idéale singulière. Nous voyons deux bateaux qui se croisent sur le fleuve St-Laurent. Nous

---

<sup>123</sup> Rappelons ici la règle du « deux et demi » de Walter Murch qui cherche à créer un équilibre entre la clarté et la densité (cf. p. 43-43).

entendons un saxophone qui reproduit la voix encore inaudible de la professeure de français Christiane Asselin. Un thème lent et simple exécuté à l'unisson par la guitare basse et la flute (tiré de « L'anglaise du Québec (direction 3) », *Trésor de la langue*, piste 3) se superpose à la vitesse et la complexité rythmique et mélodique du saxophone. Cet amalgame donne déjà les caractéristiques principales travaillées par cette séquence : d'un côté, le monde sonore se présente comme une modulation des tensions rythmiques et harmoniques, de l'autre, le visuel s'accorde avec le discours de la professeure Asselin pour l'enrichir<sup>124</sup> :

[Image des bateaux] *Si on veut rester dans la tradition orale, ce qui a fait qu'on continu de parler français, on se faisait des peurs – toute la tradition orale était d'une importance capitale – on se créait des monstres si on osait sortir du pays [image de la professeure, assise sur un escalier de pierre à l'extérieur], du Canada, et même du Québec. Et avec le fameux St-Élias [image d'un bateau traversant le cadre] qui partait d'ailleurs de Batiscan, on se donne enfin la permission de transcender l'interdit et ça pourrait symboliser notre capacité de se tenir debout, [image d'un kayakiste bravant les vagues] de se tenir là envers et contre tout. Pis de retrouver notre voix : en prenant la voie du St-Laurent, on retrouve notre voix de peuple, notre voix homonyme de V-O-I-X. Puis euh, tout au long, le St-Élias, le roman, [la caméra quitte Christiane Asselin pour suivre un homme qui lit en marchant] va tenter à la fois de nous faire voir la racine et le futur. La racine parce qu'on va parler de Marguerite, qui est une amérindienne dont on dit qu'elle a 5 ou 6 nations, pis c'est un mélange qui est drôle mais en même temps reflète très bien ce qui se passe, ce qu'on est aujourd'hui encore... on est mêlé..., mais ces racines-là sont importantes parce que sans passé, on a pas de mémoire, et sans mémoire on peut perdre notre langage, fait qu'on se conte des histoires. Le St-Élias a ce but-là de nous redonner nos racines et de nous ouvrir vers l'avenir.*

---

<sup>124</sup> Certaines parties de l'exposé de la professeure reste inaudibles dans le film. Or, la réédition sur disque du *Trésor de la langue* nous offre un mixage différent de la séquence, où nous entendons le discours dans son intégralité. Les parties inaudibles sont mis en italique, et sont à lire comme on écoute le saxophone qui double ce discours (pour sa prosodie et son phrasé). Nous conservons ces fragments inaudibles parce qu'ils permettent également de mesurer le travail de sélection et de retrait si important dans les mixages de Fernand Bélanger.

Le travelling arrière de la caméra passe du bateau à Claude Beaugrand qui agite sa perche pour enregistrer le bruit des vagues sur la rive. Cette image présente l'importance d'une écoute située, d'une rencontre entre la réalité et le créateur muni de ses outils de captation. La superposition du discours et de l'image crée un lien entre le travail concret de l'écoute et la réflexion discursive sur le passé, la mémoire et le langage. Cet amalgame n'est pas « expliqué » ; Bélanger nous présente plutôt la force de cette correspondance, de l'implication du discursif dans l'image.

La création d'une mémoire culturelle se fait donc par une expérimentation de la perception et de la langue. Dans cette séquence, les éléments se disposent en strates, et leur positionnement sur le continuum module sous l'action du mixage. Certaines caractéristiques deviennent alors perceptible : la musicalité de la voix est pointée lorsque que celle-ci disparaît et que le saxophone gagne une proximité et une clarté grâce à la diminution du niveau de réverbération ; la plurivocité du discours apparaît lorsque la voix en avant-plan est mise en tension avec le saxophone réverbéré et la musique lente, nous obligeant à écouter le sens comme le résultat d'une modulation de différentes lignes interagissant dans un espace sonore ; la « racine et le futur » deviennent visible à travers les images des bateaux, du fleuve, des berges et du kayakiste, qui forment à la fois un paysage concret de notre passé, et un symbole des gestes d'ouverture qui détermineront notre avenir. C'est le sens et la valeur de la dernière superposition de la séquence : Lussier lit le roman historique *Le St-Élias* et regarde le fleuve. La professeure Asselin conclue sa réflexion : « La seule façon possible pour nous d'avoir un pays, c'est de s'ouvrir au monde, c'est de repartir sur le St-Élias. ».

### *Le partage de l'écoute : l'appel de la communauté*

La posture empirique de ces créateurs favorise en somme un rapport immanent au monde ; le processus de mixage rend tangible la capacité d'affectation réciproque des objets sonores et des sujets percevant. La pêche au son permet de rencontrer le réel, de composer avec sa matière, de moduler ses outils, ses méthodes et sa perception. Tout ce processus demande une grande implication, une passion qui témoigne d'une façon singulière de penser le cinéma.

Tout mon travail est né d'une passion pour le son et le cinéma. Je veux dire le cinéma comme élément de construction sociale, comme faisant partie d'un projet national et culturel, comme facteur de changement politique... comme apprentissage de vie, comme lieu de passage de la mémoire, de la connaissance et de la poésie. Le cinéma m'a donc passionné en tant que partie d'un projet culturel et social beaucoup plus vaste. (Beaugrand, 2006 : 50)

Si le cinéma est un « élément de construction sociale » et « un facteur de changement politique », c'est qu'il favorise les interférences entre les écoutes en plaçant les spectateurs dans un complexe de résonance commun. L'écoute du spectateur résonne alors avec celles du musicien et du cinéaste, entraînant dans leurs mouvements perceptifs les fables, les revendications nationales, les récits historiques *et* les rythmes, les timbres, les inflexions vocales. Dans ce système de renvoi où prolifèrent les trajectoires, les vibrations esthétiques et politiques interfèrent pour laisser émerger une communauté bricolée « dans le vif des mots, ceux de la rue et ceux des archives politiques et folkloriques du Québec » (Beaucage, 2007) : les auditeurs perçoivent les agencements qui relient les corps matériels, imaginaires, esthétiques et historiques constitutifs de la nation québécoise. C'est en ce sens que le cinéma est un « lieu de passage de la mémoire, de la connaissance et de la poésie ». Le mixage de la réalité québécoise se fait selon les trois principes d'organisation étudiés plus haut : le chevauchement, la superposition et le retrait permettent en définitive de relier les êtres, de proposer une façon de percevoir, de penser et de vivre ensemble. Quand Bélanger, Lussier, et Beaugrand nous disent : « entendez-vous la mémoire et la musique de votre langue », ils désirent une communauté, ils tentent

de donner une consistance à un groupe par et dans l'écoute, ils veulent rendre audible, c'est-à-dire possible, la voix d'un peuple.

Le partage de l'écoute est également une dimension importante de *Step Across the Border*. Assis dans un train, Fred Frith résume bien les effets que ses improvisations peuvent provoquer chez les spectateurs :

There's something you can do in cultural terms that would make people react in a different way. Finding in themselves what they didn't know about. Because the kind of concerts that we do [...] when it works, it's because it strikes a chord inside. [...] People have to look at themselves in relationship with the society that they're in. And there aren't many things that makes people do that. Most of the time, people don't even think about it.

Ainsi, les concerts (et le film lui-même) sont conçus pour faire ré-agir les gens, pour ouvrir l'intériorité de l'auditeur aux affects des corps sonnants produits par le couplage improvisateur/instrument. Pour créer un complexe audio-visuel musicalisé qui transforme et qui module les corps à l'écoute, Frith, Penzel et Werner utilisent les trois principes relationnels caractérisant l'improvisation : *l'implication*, *l'enveloppement* et la *réverbération* oriente l'organisation des sons et les relations entre les êtres.

En mettant en scène le processus de création, en montrant les gestes et en faisant entendre les réflexions des musiciens, ces films entrelacent les dimensions esthétique et actantielle de l'expérience musicale et cinématographique. Ainsi se trace une *conception performative de l'art* qui loin de nous éloigner de la réalité, nous aide à développer un *cadre d'action*, une *manière d'être au monde*.

When you [improvise] with other people, then all kinds of social aspects come into play, and mostly the qualities that make a good improviser are not dissimilar to the ones that I appreciate in my friends: being a good listener, sensitivity to your social surroundings, being there when you're needed but knowing how to step back too, knowing when to be supportive, when to be assertive, when your opinion is valuable, when to

just go along with something, when to insist! Patience. Tolerance. Openness. (Fred Frith dans Chan, 2007 : 2)

L'écoute circule, se partage, module de proche en proche, sous l'action des frictions, des dissonances, des amplifications, des masquages, des filtres ; c'est à travers ces résonances et ces mouvements disparates que se diffuse, loin des désirs habituels de consensus et d'harmonisation, l'écho d'un échange mutuel et la possibilité concrète d'un espace commun.

\*\*\*\*\*

L'organisation des sons et le travail de l'écoute ouvre et délimite un espace de création. Ce champ d'action se déploie grâce à des mouvements spatiaux précis : notre étude de l'improvisation dans *Step Across the Border* nous a fait découvrir *trois types de relation* qui orientent les gestes : *l'enveloppement* (immersion des corps dans leur environnement), *l'implication* (interaction du créateur et de l'auditeur avec l'espace sonore) et *la réverbération* (transformation du son et du sujet par le contexte). Notre analyse du mixage dans *Le Trésor Archange* nous a permis de dégager trois principes d'organisation des sons : *le chevauchement* (enchaînement, passage et écart entre les sons), *la superposition* (co-présence et dosage d'éléments hétérogènes) et *le retrait* (sélection, découpage du tissu sonore, seuil d'inaudibilité). Nos analyses esthétiques nous ont permis d'affirmer que ces relations et ces principes ont une portée éthique et politique : ils définissent le cadre d'action propre à la logique du mixage. Leur mise en résonance nous fait prendre conscience de la dimension spatiale de la perception. Premièrement, l'écoute se singularise à travers des actions perceptives qui tracent des parcours (liaison, dosage, sélection). Deuxièmement, les relations d'enveloppement, d'implication et de réverbération produisent des mouvements d'ouverture et

d'espacement qui vont à la fois du sujet vers le monde sonore et du monde sonore vers le sujet :

Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : [...] c'est être [...] au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. » (Nancy, 2002 : 33)

C'est cette réciprocité qui rend possible la circulation des postures perceptives. Les écoutes de Frith, Werner, Penzel, Lussier, Beaugrand et Bélanger sont inscrites dans leurs œuvres ; elles interpellent ainsi l'auditeur et ont le pouvoir de transformer sa perception et de moduler sous l'effet de ces échanges. Cette structure d'adresse (entendez-vous comment j'écoute la langue québécoise ? Écoutez-moi écouter les modulations du tissu sonore improvisé) est rendue audible grâce au complexe de résonance qui permet les interférences entre les actions, matières et les idées. Le prochain chapitre interrogera cette dimension spatiale de l'écoute et du son.

## Chapitre 3

L'espace et les sons : mouvements, corps, contexte

*L'époque actuelle serait [...] l'époque de l'espace.  
Nous sommes à l'époque du simultané,  
nous sommes à l'époque de la juxtaposition,  
à l'époque du proche et du lointain,  
du côté à côté, du dispersé.  
Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...]  
comme un réseau qui relie des points  
et qui entrecroise son écheveau.  
(Foucault, 1994 : 752)*

*Nous nous mouvons en sentant.  
Nous sentons en nous mouvant.  
(Maldiney, 1973 : 142)*

*Hearing requires positionality.  
(Sterne, 2012 : 4)*

La course à pied nous en apprend beaucoup sur notre expérience de l'espace. Elle emporte le corps et son environnement immédiat dans un mouvement perceptuel. En effet, le positionnement de la tête et des yeux change considérablement notre appréhension du paysage visuel : en regardant vers le bas, nous apercevons le mouvement régulier et répétitif de nos pieds qui rencontre le mouvement cinétique du bitume défilant ; en tournant les yeux vers la gauche, la forme floue de notre nez cohabite avec des arbres et une pelouse dont la vitesse de défilement est beaucoup moins prononcée que celle du sol ; en gardant la tête molle et les yeux furtifs lors d'un effort intense, la fontaine, les bancs, le sentier et les autres coureurs se présentent par à coup, dans une série d'apparition et de persistance cahoteuse, saccadée ; le regard au loin évacue quant à lui notre propre corps du champ de vision pour révéler un paysage mouvant composé

d'objets qui émergent au loin, qui s'approchent et grossissent, pour finalement disparaître derrière nous. L'univers sonore du coureur est tout aussi instable : notre respiration régulière accompagne les bruits de pas sur le sol dans une interaction tantôt synchronisée, tantôt déphasée, tantôt syncopée ; le bruit du vent qui pénètre dans nos oreilles a tendance à masquer la rumeur urbaine ; certains éléments de cette rumeur (bruits de la fontaine, pigeons, coureurs, voitures) gagnent graduellement en définition, en saillance, en matérialité pour ensuite retourner tout aussi progressivement dans le bruit de fond. Le mixage de tous ces éléments dépend des moments de la course, du degré de conscience du coureur déterminée par l'intensité de l'effort physique et de la vitesse de propulsion temporelle et spatiale. Ainsi, le regard sur les pieds et le sol défilant dirige l'écoute vers les rythmes corporels produits par la respiration et les pas ; la matérialité du sol est alors perçue dans le grain du son, et le déplacement du corps est qualifié par les processus de synchronisation, de déphasages et de syncopes. Une vitesse constante a tendance à estomper la conscience des bruits de pas répétitifs pour rendre audibles les mouvements de rapprochement et d'éloignement des éléments du paysage. Une accélération recentre plutôt le champ perceptif autour du corps, donnant aux contacts avec le sol une capacité de résonance sonore affectant les jambes et le torse ainsi qu'une perte de la vue d'ensemble révélant la dimension cinétique et relationnelle des composantes du paysage. Une décélération ouvre plutôt le champ, réduisant le nombre d'informations, la vitesse de modulation des éléments, nous laissant plus attentif aux sources qui entretiennent un rapport distant avec notre corps mouvant. Et il ne faudrait pas passer sous silence tous ces moments où l'espace physique perd sa consistance au profit d'un espace mental à l'intérieur duquel les pensées se succèdent, se bousculent, se rencontrent, prennent de l'expansion dans des mouvements de densification ou de raréfaction. L'intensité de ces instants nous fait ressentir les liens étroits et les échanges possibles entre l'épreuve physique et l'exercice de la pensée –mais ne courrons pas trop vite, nous arriverons en temps et lieu à cette jonction du corps et de l'esprit au cœur de l'expérience cinématographique<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Le livre *Courir. Méditations physiques* de Guillaume le Blanc est sur ces questions très instructifs : « la vérité est que l'on court avec son corps, mais dans son esprit. [...] L'esprit se dilate au fur et à mesure de la course. Son amplitude initiale dans laquelle puise le coureur pour s'alimenter en fictions, en idées, en

Cette description sommaire de la course – qui se compose de plusieurs autres mouvements, moments et passages – nous permet de constater la grande complexité de la notion d'espace. Les qualités d'un espace dépendent d'une série d'interactions entre un corps percevant et l'environnement dans lequel il évolue. Le lieu de la course, qu'il soit un parc, une ville ou une forêt, est une étendue à explorer, une composition plurielle de mouvements. L'espace se construit, se modifie, se réfléchit, se déploie, se contracte au fil d'un parcours physique, perceptif, spirituel. L'espace vécu n'est donc pas une étendue *a priori*, un contenant objectif rendant possible une multitude de trajectoires subjectives. L'espace évolue selon les trajets de l'auditeur; par exemple, notre course au parc a tracé un espace composé d'éléments persistants et récurrents (les sources visuelles et auditives que sont la fontaine, l'asphalte, le chemin, la rumeur urbaine, les sons corporels) et de relations singulières (tributaire de l'heure de la journée, des relations entre les corps, des mouvements perceptifs de l'œil et l'oreille, des pensées du moment, des contingences de l'expérience). Ainsi, notre connaissance et notre expérience du parc module au fil des fréquentations, des actions, des déplacements, des observations et des écoutes du lieu. L'espace émerge à travers les souvenirs d'explorations passées, les reconnaissances de situations, de matières, de configurations récurrentes et l'attention portée aux différences, aux variations rythmant chaque parcours singulier.

À notre avis, le cinéma développe et complexifie cette expérience de l'espace. La perception esthétique produit des espaces stratifiés (dimensions narrative, matérielle, spirituelle, symbolique, etc.) se déployant par le mixage des éléments narratifs sonores, spirituels, symboliques... Les principales caractéristiques spatiales de la course à pied (le parcours, le mouvement, la vitesse, l'implication du corps percevant, la modulation des

---

émotions cède vite la place à une fermeture progressive, à une raréfaction des possibles psychiques. [La fatigue du corps diminue les visées de l'esprit]. C'est ainsi que la grandiose dualité cartésienne de l'âme et du corps se termine en leçon de parallélisme spinoziste. Nous sommes cartésiens au début de la course, spinozistes à l'arrivée. Au commencement, nous pensons toujours que notre âme est plus grande que notre corps et peut le contenir, [puis] nous revenons à l'idée qu'il existe autant de philosophies que d'états de corps. » (le Blanc, 2012 : 103-104) Dans ce chapitre, nous interrogerons progressivement cette relation entre les déplacements du corps et ceux de l'esprit.

positions et des proportions, la dynamique entre les persistances et les variations, les interactions entre la matière et l'esprit) ont une place centrale dans la construction de l'espace (sonore) cinématographique. La diffusion du son creuse, informe, intensifie, raréfie, façonne l'espace ; plus précisément, le son et l'espace filmique se définissent, se problématisent, se singularisent de manière réciproque à travers les notions d'échelle, d'espacement, de distance, d'enveloppement, de contiguïté, de réverbération, de plan, de limite, de seuil.

Nous voulons rendre audible cette expérience cinématographique de l'espace en décrivant les différentes modalités des rapports entre le son et l'espace ; l'objectif est de percevoir l'expressivité de la dimension spatiale du son au cinéma. En s'attardant à la réverbération (l'espacement du son avec lui-même), à la répartition des sons par rapport aux images, au dispositif de diffusion 5.1, aux interférences entre les mouvements corporels des personnages et les mouvements perceptifs du spectateur, aux relations matérielles et topologiques entre les sons, aux relations cognitives et analytiques entre les sources, aux aspects temporels des compositions spatiales, nous tenterons de refonder l'analyse, la connaissance et la perception de l'espace au cinéma dans un cadre qui considère la complexité du phénomène et de l'expérience vécue. Ainsi, les opérations cognitives de reconnaissance des sources et de construction mentale du lieu ne sont qu'un aspect de notre problématique. L'espace du son ne peut se réduire à des schèmes d'identification et de positionnement<sup>126</sup>. Nous voulons donc élargir et densifier le territoire théorique, premièrement en abordant des aspects négligés et deuxièmement en approfondissant des lieux communs, en investiguant les différentes strates qui sous-tendent l'aimantation spatiale du son par l'image (Chion, 2003 : 222), l'écoute causale

---

<sup>126</sup> C'est la position des études cognitives : pour Branigan, l'écoute d'un son à des fins informatives se résume à l'*identification* d'une source (la question « quoi? »), à la *localisation* de la source dans l'espace représenté (la question « où ») et à l'*intégration* de l'amalgame son/source dans la structure du récit (la question « pourquoi? ») (*ibid.*). (Branigan, 1989 : 101) Le son « porte en lui des renseignements de deux natures, les uns concernant la *source* dont il émane et les autres concernant l'*espace* qui sépare et entoure les deux points en question » (Jullier, 1995 : 14).

(Jullier, 1995 : 15-19), et les processus cognitifs de représentation de l'espace sonore (McAdams, 1985 et 1994 ; Bregman, 1990).

### *Last Days : trajectoires et seuils*

La caméra tourne autour de Blake. Les sons tranchants des avions se déplacent dans tous les sens. Des portes s'ouvrent et déclenchent des bruits de pas. Ces derniers se mélangent à de longs souffles qui prennent le relais des avions. Un orgue joue quelques notes en boucle. Une porte se referme et, au même moment, l'intensité des sons diminue. Blake enchaîne de longues respirations avec des souffles courts. Au rythme du stylo sur le papier, il dicte et répète des bribes de phrases : « I lost something on my... on my way... my way to wherever I am ... today. I remember when... ». Le mouvement circulaire de la caméra dynamise le corps crispé de Blake, assis au milieu d'une petite cabane vitrée. La rencontre de la vitesse de défilement des murs hors foyer et de la vitesse de tournoiement du corps produit un espace visuel intime et peu étendu ; la nuque, le visage, les mains se détachent d'un fond instable et flou. Puis l'espace sonore s'agrandit : des cloches résonnent au loin, la respiration se transforme en vent, les pas s'intensifient et révèlent leur source d'émission – on aperçoit à travers la porte les corps désœuvrés et lointains qui accourent vers une voiture.

À l'instar de plusieurs moments dans l'oeuvre de Gus Van Sant, cette séquence de *Last Days* (2005) construit un espace dynamique qui se transforme au fil des modulations sonores et des mouvements visuels. Tout d'abord, le paysage sonore se compose de plusieurs sons ayant des échelles temporelles et spatiales différentes. Nous assistons aux déplacements de sources sonores qui franchissent des seuils ou se diffusent aux frontières : les longs bruits (avions, vent, cloches) assurent des transitions progressives et se réfèrent à un environnement extérieur ; les respirations partagent cet état transitif, mais circonscrivent un espace intérieur ; les portes, elles, marquent littéralement les

passages vers de nouveaux agencements. Blake est submergé par ce paysage flottant ; il tente d'énoncer, par ses mots et sur le papier, son état instable, transitif. Le traitement sonore est donc caractérisé par ce mouvement perpétuel, ce changement d'état dans lequel les « portes de la perception » permettent la circulation et la métamorphose des êtres et des sons<sup>127</sup>. Les interactions entre des sons aux étendues plus ou moins vastes rendent audible un état d'esprit et de corps ; les modulations de l'espace permettent d'éprouver le rapport au monde trouble de Blake, dont l'existence oscille entre la vie et la mort.

Cet espace rempli de tensions et de mouvements gravite autour d'un personnage quasi immobile. Recroquevillé sur sa chaise, Blake bouge légèrement la tête et les lèvres, il déplace à peine son crayon ; et pourtant, ce corps est mis en mouvement sous l'action de la caméra tournoyante et de la conception sonore. La séquence place ce corps apathique au centre d'un espace dynamique : le fond flou produit une traînée informe qui amplifie les soubresauts de Blake, les trajectoires sonores font varier la profondeur de la composition visuelle écrasée dans laquelle une figure flotte sur un fond. Ainsi, les mouvements qui composent l'espace cinématographique ne dépendent pas uniquement des gestes du personnage. Ce dernier s'inscrit dans un complexe de mouvements qui s'influencent les uns les autres ; c'est d'ailleurs une des grandes forces du cinéma de rendre perceptible l'instabilité intérieure par l'intermédiaire des mouvements du monde extérieur. Dans ce contexte, l'immobilisme du corps est modulé, emporté par une mobilité déstabilisante ; le labile enveloppe et traverse l'inerte, donnant accès à la dimension affective d'un espace dynamique. La composition audiovisuelle met en relation des traits expressifs provenant d'une cabane en bois, d'un corps recroquevillé, d'une voix marmonnante, d'un avion, d'une porte... Et l'espace s'appréhende, se définit, se construit à partir de ce travail expressif qui met en relation les positions et les

---

<sup>127</sup> Le paysage sonore que nous avons décrit est en partie extrait de « Türen der Wahrnehmung » (« Les Portes de la perception », 1989) de Hildegard Westerkamp. Cette compositrice et théoricienne élaborera avec R. Murray Schafer et Barry Thruax la discipline de l'« écologie acoustique », basée sur la description et l'analyse des paysages sonores (cf. Schaffer, 1977). On entend « Les Portes de la perception » dans *Elephant* et *Last Days*.

mouvements des appareils (caméra, micro) et des corps (personnage, objets, masses sonores). Ce sont les interactions entre ces différents parcours qui produisent un espace.

### *Déambulations sonores : proportion, matière, trajectoire*

La description d'une deuxième séquence nous permettra d'établir les trois dimensions qui caractérisent l'espace dynamique du film de Van Sant. De tous les états transitifs éprouvés par Blake, les déambulations en forêt nous permettent d'éprouver le rôle du mouvement dans la construction et l'expérience de l'espace sonore. La caméra accompagne le corps lent et crispé de Blake. Ce dernier est au centre du cadre, il marche d'un pas hésitant et irrégulier dans une forêt aux abords d'un manoir centenaire. On y entend à nouveau le paysage sonore de Westerkamp : les « portes de la perception » déclenchent des vrombissements d'avions, des murmures d'enfants, des bruits de pas. Ces bruits extérieurs se mélangent, s'opposent et entrent en résonance avec les sons produits par le personnage errant (déglutition, reniflement, murmure incompréhensible, souliers sur la terre). Ce plan séquence tord l'espace, il provoque des cohabitations surprenantes entre des échelles spatiales et des mouvements multiples. Le franchissement de l'arche assure le passage entre la vaste forêt et les bâtiments de pierre (maison, muret), l'interaction entre la vitesse de la caméra et celle du marcheur change les proportions entre le corps de Blake (vu de dos) et son environnement, les pas réverbérés, diffus et synchronisés avec les gestes du personnage interagissent avec les pas clairs, proches et hors champ provenant de la composition de Westerkamp.

Cette mise en scène audio-visuelle crée un paysage complexe où les arrimages entre les éléments sonores et visuels restent mouvants. Les murmures, les reniflements semblent venir du corps à l'écran ; or, nous ne voyons pas sa bouche et son visage. L'avion et les pas rapprochés semblent incompatibles avec la réalité visuelle ; or, leur qualité acoustique et leurs interactions avec le vent dans les feuilles et les pas réverbérés prolongent les gestes, déclenchent des hésitations du personnage, rythment les

mouvements des arbres dans le cadre. Les modulations de l'espace filmique se déploient donc selon la progression des différents mouvements sonores (changements d'échelle, enveloppement graduel d'un son par un autre, intensification du profil dynamique des pas et des vrombissements, variation énergétique de l'allure du vent et de l'avion) et des interactions audio-visuelles (coprésence des sons corporels de proximité et d'un vaste paysage naturel, rapprochement du corps et éloignement des sources réverbérés, synchronisation succincte entre les fluctuations du vent et des feuilles, du grincement de porte et du geste hésitant, du marmonnement et des variations du cadre, du grain de frottement des pas sur le sol et des textures de la roche, de la terre et du gravier).

La déambulation du personnage et de la caméra implique une multitude de déplacements, de variations, d'enveloppements, de distances. Et c'est la séquence ou le parcours perceptif de ces mouvements qui composent l'espace cinématographique. Ce dernier est un complexe mouvant dans lequel varient les proportions (relations entre le corps, le chemin et les arbres), les matières (rencontre du grain de frottement avec la texture du sol, de l'aérien, au minéral en passant par le végétal) et les trajectoires (franchissement des échelles, émergence/persistance/évanouissement). Le positionnement des composantes sonores et visuelles, les interactions de leurs propriétés matérielles et leur évolution temporelle sont donc les trois dimensions qui déterminent les qualités de cet espace filmique. La séquence de déambulation en forêt établit graduellement un réseau de relations entre des masses visuelles ayant différentes textures et degrés d'opacité (roche, pelouse, arbre, bâtiment, corps) et des ondes sonores ayant différentes dynamique et qualités morphologiques (porte, avion, marmonnement, pas). Ainsi, la distribution des composantes, leurs qualités matérielles et leur évolution temporelle sont intimement liées : par exemple, le grain de résonance des pas lointains se transforme peu à peu en grain de frottement lorsque la perspective se rapproche. En somme, le déploiement de l'espace filmique a besoin de temps et se compose de matériaux audio-visuels qui entretiennent des relations topologiques. Nous analyserons en détails la dimension spatiale de la matière sonore (la réverbération), la dimension temporelle et de la dimension corporelle (topologie) de l'espace sonore. Nous montrerons

ensuite comment Van Sant transforme ces dimensions pour en faire des moyens d'expression sonores<sup>128</sup>.

### *Réverbération : diffusion, altération, corps, temporalité*

La réverbération désigne le phénomène d'interaction entre une source d'émission sonore et un espace de propagation :

[...] lorsqu'une onde acoustique se propage dans un espace [...], il apparaît des milliers de *réflexions* répétées sur les surfaces des obstacles (murs, meubles, etc.). La proximité temporelle des réflexions empêche notre oreille de percevoir celles-ci de façon indépendante. Notre oreille fusionne toutes ces réflexions et conclut à une persistance du son, que l'on entend plus ou moins clairement après que la source a fini d'émettre (Merlier, 2006 : 158).

Ainsi, le son se compose d'ondes qui atteignent directement l'auditeur *et* d'ondes altérées par leur parcours, leur diffusion dans l'espace. Nous pouvons décliner quatre caractéristiques essentielles de cette dimension spatiale inscrites dans la matière sonore elle-même.

Premièrement, le son rencontre des surfaces qui modifient, atténuent, amplifient ses qualités acoustiques (fréquences, timbre, clarté). Le son réverbéré perçu par l'auditeur est une synthèse de ces multiples mouvements et interactions. L'espace se « révèle »<sup>129</sup> à travers la diffusion du son. « Just as light sources are required to illuminate visual architecture, so sound sources (sonic events) are required to 'illuminate' aural

---

<sup>128</sup> Le lecteur perspicace pourrait ici nous reprocher de réduire l'espace à des processus formel, sensoriel et matériel. À ce sujet, les travaux de Serge Cardinal nous rappellent que le lieu plastique rencontre toujours un espace analytique, ce dernier émergeant à la suite de processus cognitifs (représentation, distribution mentale des sources, induction, déduction, sélection, généralisation) (1995b). Nous nous attarderons plus tard à cette dimension analytique de l'espace qui a fait l'objet de nombreuses études cognitives.

<sup>129</sup> Nous utilisons ce verbe dans son sens photographique.

architecture in order to make it aurally perceptible. » (Blessner et Salter, 2007 : 16). La convocation de l'architecture est ici utile : la durée et l'intensité de la réverbération dépendent de la grandeur du lieu, de la disposition et de la forme des objets et des cloisons, ainsi que de la composition matérielle des surfaces (métal, plâtre, bois, etc.) (Jullien et Warysfel, 1994 : 77). Les changements de timbre, les amplifications ou filtrage de certaines fréquences graves, moyennes ou aiguës, représentent la signature d'un espace<sup>130</sup>. Les qualités réverbérantes d'un lieu sont mesurées et perçues en terme de flux et d'énergie ; l'énergie constitutive des ondes sonores est absorbée et réfléchiée par les surfaces du lieu. Plus les ondes « conservent longtemps leur énergie, plus le temps de réverbération est lent » (Augoyard, 1995 : 120-121). En somme, le son conserve des traces de son parcours spatial et l'espace s'appréhende par ce processus de modulation architecturale.

Deuxièmement, dès son émission, le son prend ses distances de sa source et subit une multitude d'altérations nécessaires à son audibilité. Il existe donc une « altérité au cœur du son » (Déotte et Szendy, 1994 : 189) ; la source d'émission n'est qu'un élément parmi d'autres dans la constitution du phénomène. Le son a besoin d'un contexte de diffusion qui enrichit les mouvements énergétiques de la source (en prolongeant les vibrations), le timbre sonore (« modifié par les premières réflexions ») et l'intelligibilité des trajectoires (positionnement, balance entre le son direct et « l'effet de salle ») (Jullien et Warysfel, 1994 : 77). L'expérience du son implique des mouvements d'altération dans une étendue ; le phénomène sonore est clivé de l'intérieur par cette division inévitable entre la source et le son. La réverbération désigne cette prolongation temporelle et

---

<sup>130</sup> « Pour l'architecte, la maîtrise de la réverbération est très importante. Des parois réfléchissantes augmentent la réverbération ; les matériaux utilisés développent des capacités d'absorption différentes selon les fréquences :

- pour limiter la réverbération dans les fréquences basses, ce sont les absorbants de type résonateur à plaque qui sont choisis : une plaque de matériau mince est posée à quelques centimètres de la surface ;
- dans les médiums, l'absorption est favorisée par les résonateurs de Helmholtz : petits trous perforés dans une plaque par lesquels le son pénètre et se trouve absorbé ;
- dans les aiguës, ce sont les matériaux fibreux (laine de verre...) ou à cellules ouvertes (mousse) qui agissent le plus efficacement. L'environnement naturel a également ses milieux et éléments réverbérants (grotte, eau, rocher, futaie...) et absorbants (herbe, neige). » (Augoyard, Torgue : 122)

spatiale du son au-delà de son émission initiale. Le sens commun nous invite à gommer cette division en ne considérant que la visée informative de l'écoute causale, qui présuppose une maîtrise du monde et de la matière qui nous entourent. Le philosophe Mikel Dufrenne nous rappelle pourtant cet écart irrépressible au cœur du phénomène sonore : « ...le bruit nous renvoie à sa source, mais il ne nous met pas en sa présence, il nous livre une invitation. Et c'est pourquoi, le plus souvent, il s'adresse à l'entendement autant qu'à l'oreille... » (1987 : 88). Et c'est cette invitation, ce travail de l'altérité constitutive du sonore et du clivage de l'écoute (écartelée entre la matière en vibration et la source en mouvement) qui constitue la prémisse de la réflexion de Serge Cardinal sur l'espace sonore au cinéma :

« Le son se détache de la source, se substitue à elle, tout en continuant de lui donner une existence agrandie à la diffusion sonore dans l'espace. Chercher à écouter la source et le son comme une unité, c'est effectuer une synthèse spontanée » (1995 : 8)

L'auditeur rassemble les multiples réflexions dans *une* perception de l'espace, puis il « rattache » ce son réverbéré à une source. Loin d'être naturels et évidents, ces mouvements synthétiques d'unification, de réification et de construction cognitive de l'espace rencontrent une résistance de la matière sonore. Cette expérience d'altérité est donc fait de tensions, d'écarts, de différences entre le lieu plastique et la scène mentale<sup>131</sup>.

Troisièmement, ces qualités spatiales atteignent, traverse, déplace l'auditeur. La source et le corps percevant partagent une énergie, un ensemble de vibrations qui les enveloppe, les relie ; l'espace est en ce sens le signe d'une présence simultanée, entre un son qui transporte les flux énergétiques de sa source suivant des mouvements d'altération et le parcours d'écoute d'un auditeur qui façonne également cette réalité mouvante. Par

---

<sup>131</sup> Nous aurons l'occasion de développer plus en détail les interactions entre l'espace analytique mental et le lieu matériel, sensoriel, physique dans la pensée de Serge Cardinal. Notons déjà que cette réflexion sur la présence/absence du son correspond à un clivage du sujet inspiré par la philosophie de Dufrenne : « nous n'existons que séparés, sous le signe de la dispersion. La présence est toujours précaire et toujours menacée, aussi bien la présence au monde que la présence à soi » (Dufrenne, 1987 : 59).

exemple, nous sommes traversés par le son des cloches tout en sentant la grande distance entre nous et la source. Les interactions entre l'enveloppement et l'éloignement modifient le « champ réverbéré » : leur dosage nous indique la présence, la progression d'un objet ou d'une personne par rapport à notre propre corps. C'est cet aspect matériel qui permet à la réverbération d'amplifier « le sentiment du « collectif » et l'échange de communication sociale » (Augoyard, 1995 : 123) ; par exemple, l'enveloppement des corps dans une rumeur commune permet de ressentir les effets de la masse, de mesurer l'ampleur du nombre, de relier à distance les individus co-présents.

Quatrièmement, l'espacement du son (fait d'écarts, de décalages) donne une épaisseur temporelle au son. La sensation d'espace est tributaire du temps de la réverbération ; plus l'énergie se conserve sur une longue durée, plus l'espace semble vaste et composé de matériaux réfléchissants (la cathédrale de pierre étant l'exemple archétypique de ce processus). Ainsi, la durée est directement reliée à la transmission énergétique du son et aux variations timbrales associées au spectre des fréquences absorbées et réfléchies. Il faut donc affirmer la nécessaire interaction entre le temps et l'espace ; en d'autres termes, l'espace a besoin de temps pour devenir audible. Nous retrouvons cette corrélation spatio-temporelle dans l'unité de mesure acoustique établissant le degré de réverbération : le « TR60 » désigne « le temps mis par l'intensité sonore d'un bruit pour décroître de 60 dB lorsqu'a cessé son émission » (Augoyard, 121, voir aussi Merlier). De façon proportionnelle, « le TR60 croît avec le volume du lieu » (*ibid.*) ; l'expansion dans le temps rend audible l'expansion de l'espace. Ce mouvement excentrique désigne le phénomène de diffusion : plus les trajectoires sont longues et sinueuses entre la source d'émission et l'auditeur, plus le son sera diffus. Il aura subi les réflexions et les absorptions des surfaces, il conservera les altérations et les modulations énergétiques qui sont les traces de son parcours, et ce, au risque de ne conserver que peu d'éléments de la source d'émission. Par exemple, une voix devient rapidement inintelligible si elle se diffuse dans une cathédrale ; la multitude d'ondes réfléchies nous arrive avec des délais différents, créant un effet « monumental » où l'espace englobe l'individu. Le lieu est alors plus présent que les sources d'émission, chaque son nous

rappelant l'action immense de la cathédrale sur la voix qui subit dans ce cas une expansion temporelle de quelques secondes (alors que la plupart des effets de réverbération s'appréhendent en millisecondes). En ce qui concerne les bruits ou les sons musicaux, la réverbération influence la clarté ou la lisibilité de la matière sonore ; par exemple, les petites irrégularités (le grain) peuvent devenir moins saillantes, alors que les variations d'intensités s'amplifient, se prolongent dans le temps.

### *Expressivité de la réverbération : microphone, position, déplacement*

La force de certains concepteurs est de transformer ces quatre caractéristiques spatiales de la matière sonore en outils de création. Quand Leslie Shatz et Gus Van Sant décident de positionner un microphone MS près de la caméra, ils veulent capter le potentiel énergétique lié aux configurations architecturales d'un corridor, d'un gymnase, d'une cafétéria (*Elephant*)<sup>132</sup>; quand ils font entendre un avion ou une porte sur une image de forêt, ils utilisent l'altérité liée au son et à la source pour matérialiser l'état de survivance d'un personnage (*Last Days*) ; quand ils mixent les sons rapprochés des corps (captés par un micro sans fil) et ceux très diffus de l'environnement immédiat, ils font de la tension entre l'enveloppement et l'éloignement un problème d'ancrage, de décalage des personnages dans leur milieu de vie (*Gerry, Elephant, Last Days*) ; quand ils font résonner les coups de feu dans un paysage sonore discret, ils prolongent le geste au delà du moment de la détonation, gardant audible sa conséquence meurtrière, créant un espace de résonance entre l'école secondaire et la salle de projection (*Elephant*).

Dans ces films, le travail sur l'expressivité de l'espace sonore se réalise principalement lors du tournage. Le choix du microphone et son positionnement dans l'espace sont les deux éléments essentiels de la prise de son. Walter Murch résume bien

---

<sup>132</sup> « On a travaillé pendant tout le film avec un MS stéréo, un appareil équipé de deux micros, l'un tourné vers le haut, l'autre vers le bas, qui donne une sorte de son en 3D. Pour ce qui est de l'atmosphère sonore générale, tous les comédiens étaient équipés d'un micro. » (Van Sant, 2003)

les rapports entre les appareils d'enregistrement, la source et l'espace : « If I go out to record a door-slam, I don't think I'm recording a door-slam. I think I am recording the space in which the door-slam happens. » (Ondaatje, 2004 : 234). Ainsi, la prise de son module un espace : plus le microphone s'éloigne de la source d'émission, plus l'espace (la réverbération) devient audible ; inversement, plus le microphone s'approche de la source, plus le son s'isole de son lieu de diffusion. Le positionnement du microphone modifie le dosage entre les ondes directes et celles qui sont réfléchies par les surfaces, créant des effets spatiaux d'éloignement ou de proximité, des changements de timbre liés à la matérialité des cloisons, etc. La prise de son directe devient alors un moyen d'expression de l'espace cinématographique. Le créateur Daniel Deshays fait de cette « mise en scène » lors du tournage un élément central de son écriture, de son rapport avec la réalité sonore.

Il faut choisir les objets qui seront donnés à entendre, les conditions de leur mise en jeu, adopter un lieu dans lequel ils seront joués pour la singularité d'une acoustique, choisir leur placement dans cet espace et organiser le parcours microphonique qui décrira l'ensemble. Constituer une *image sonore*, c'est déterminer autant la mise en scène des sons que le « point de vue » adopté par le micro. (Deshays : 33)

Le preneur de son est dans un espace où le son se diffuse, il doit se positionner par rapport aux différents mouvements et interactions afin de capter une configuration singulière. L'image sonore se crée dans la rencontre entre le parcours microphonique et les diffusions sonores. Le preneur de son développe des manières d'occuper l'espace.

Pour ce faire, il module l'espace à l'aide de différents types de microphone. Ainsi, le micro monophonique capte l'espace à partir d'un point, d'une membrane. Le *microphone monophonique omnidirectionnel* captera les ondes provenant de toutes les directions (haut, bas, gauche, droite, avant, arrière). Au cinéma, ce type de micro est peu utilisé, notamment parce qu'il capte à la fois les bruits provenant des acteurs et ceux de l'équipe de tournage. Le *microphone monophonique directionnel* est sensible aux ondes provenant d'un champ plus restreint ; le preneur de son peut alors pointer vers une source et éviter beaucoup d'éléments échappant à la zone de sensibilité de l'outil. C'est ce type de

microphone qui permet de capter la voix des personnages tout en réduisant la présence des sons environnants. Les *microphones stéréophoniques*, eux, combinent deux membranes qui captent les différents déplacements et positions des sons. Les artisans du cinéma utilisent surtout ces microphones pour construire des ambiances sonores, pour donner à l'espace cinématographique une étendue, une amplitude.

La mobilité ou l'immobilité de ces différents microphones modifie énormément l'espace sonore.

La mise en mouvement d'un microphone monophonique directionnel permet de suivre une source (un acteur, une voiture) tout en atténuant les changements de perspective et les mouvements des corps. En conservant la même distance entre l'outil et la source, cette technique offre un sentiment de continuité ; le mouvement du microphone permet de relativiser (ou de carrément annuler) notre appréhension du mouvement de la source. Au contraire, l'immobilité du microphone accentue les déplacements de la source qui entre ou sort de la zone de clarté (« in-mic ») ou de flou (« off-mic ») du micro.

Le déplacement d'un microphone stéréophonique met plutôt en mouvement tout le paysage sonore ; la perspective et les rapports entre les sons se modifient tout au long de ces déplacements. Au contraire, l'immobilité accentue les déplacements des sources ponctuelles à l'intérieur d'un champ large plus stable.

Le micro sans fil a quant à lui tendance à ne retenir que les bruits provenant d'un champ rapproché. Placé sur le corps d'un acteur, il captera la voix et les gestes en les séparant de l'espace immédiat. La faible sensibilité aux basses et aux hautes fréquences de ces microphones (due en grande partie à la taille miniature de leur membrane), capte des

sons clairs au spectre limité<sup>133</sup>. Ce microphone donne une impression de proximité vocale et corporelle : les sons sans réverbération crée un affect d'immédiateté, de rapprochement entre le corps de l'auditeur et celui du personnage. En ce sens, ces micros qui conservent toujours la même perspective témoigne des modifications du corps et des fluctuations de la voix, mais pas de leur déplacements dans l'espace.

Cette description sommaire des outils du preneur de son nous permet de relever deux éléments importants concernant la dimension spatiale de la captation microphonique. Premièrement, chaque type de microphone capte différemment l'espace sonore ; le microphone monophonique directionnel amplifie une zone restreinte du champ spatial, l'omnidirectionnel capte sans discrimination tous les éléments qui l'entourent, le microphone stéréophonique amplifie une zone étendue du champ, le microphone sans fil capte plus directement les vibrations d'un corps sonnante. Les possibilités de modulation de l'espace vont alors de l'éloignement diffus (bruit de fond) au rapprochement charnel (gros plan) en passant par l'enveloppement immersif (amplification du son par le lieu de diffusion). En captant à différents degrés la réverbération et en délimitant un zone de sensibilité aux vibrations, les différents types de microphone sont les premiers outils de composition de l'espace sonore cinématographique. Deuxièmement, l'espace se construit à l'aide d'un positionnement, d'une orientation et d'un parcours du microphone dans une réalité sonore. L'espace capté est inséparable des mouvements de l'outil de captation ; la distance entre la source d'émission et le point d'enregistrement, le rapprochement ou l'éloignement, les changements de proportions entre les sources du lieu et le microphone, la zone de netteté couverte par le micro mobile ou immobile définissent les relations spatiales entre les

---

<sup>133</sup> L'esthétique des voix télévisuelles est produite par l'utilisation de ses micros. Plusieurs preneurs de son au cinéma utilisent cette technologie afin d'assurer l'intelligibilité des voix, mais il la combine avec une prise de son monophonique effectuée avec une perche (celle-ci étant plus apte à capter la richesse du son et de son espace de diffusion, cf. Corbeil, 2011 : 4). Et pourtant, les récents développements des membranes améliorent considérablement les possibilités esthétiques de ce type de microphone, ce qui amenuise la portée des récriminations (à propos des « micros-cravates », Allard, Cardinal et Comtois affirmaient encore il y a dix ans : « Et puis quelle tristesse que ces conventions de cravates : diners d'affaires pour des faillites acoustiques! » (2002 : 162-163))

sources qui composent le paysage sonore. En somme, il faut considérer l'espace capté comme le produit de ces différentes interactions entre les caractéristiques techniques du microphone et les multiples parcours des sons (dont les différentes traces forment la réverbération) et du preneur de son (dont la position détermine la distribution et l'évolution des relations entre les sons). Ce travail de prise de son est bien plus qu'une opération technique et secondaire ; Gus Van Sant fait de la captation un enjeu majeur de l'esthétique et de la signification de ses films. Afin de mesurer l'importance et les fonctions de la réverbération dans l'œuvre du cinéaste, attardons-nous maintenant à *Last Days*.

#### *Last Days : modulation de l'espace du tournage*

Dans *Last Days*, la caméra se tient presque toujours à l'écart, évitant les gros plans, tandis que le son, lui, crée une proximité, un sentiment de présence très puissant. Dans cet univers fantomatique où évoluent des corps à la consistance variable, les ondes sonores deviennent les indices les plus prégnants de la matérialité des figures. Par exemple, le frottement des espadrilles sur le bois produit un son répétitif qui accompagne le corps ballant d'Asia. Ce bruit se propage dans les grandes pièces du manoir et s'amalgame aux petits sons à la provenance indéterminée qui participent à l'ambiance du manoir. Plusieurs séquences préconisent cette prise de son directe, enregistrée lors du tournage, qui capte les sons *et* leur espace de diffusion et en conservent les « imperfections ». La sélection préalable des sources est ici minimale ; la prise de son présente l'univers sonore dans toute sa complexité, produisant un paysage où les sons se parasitent, s'amalgament, se font concurrence à l'intérieur d'un réseau de mouvements concurrents : l'écoulement de l'eau brouille la voix, la réverbération des bruits métalliques d'ustensiles ouvre l'espace créé par les rythmes des céréales versées dans un bol, les plissements du sac enveloppent la déglutition de Blake. Les propos du concepteur sonore Leslie Shatz peuvent nous aider à comprendre les enjeux liés à cette utilisation du son direct :

« We put everything that we could that was recorded at the moment on [the soundtrack]. There is a tendency now to replace the original sound because it has what people consider defects in it – noises that are not related to the film itself. Gus was really in love with the immediacy of the original sound and furthermore, I proposed the idea of recording it in stereo, which is not usually done for movies. It's more of a music or sound effects technique, which creates an ambient feeling to the sound track. The main thing is that it breaks a rule that is commonly held in sound today – the dialogue should come out of the center speakers.

But on « Last Days », we had it coming out of the left speaker and the right speaker. That created more of a kind of an unsettling feeling I think allows the viewer to get into the mind-set of the guy who is about to kill himself. What the camera saw is what the mike heard. » (Shatz, 2005)

Ces propos contiennent deux éléments importants pour notre réflexion. Premièrement, il pose la question de la frontière entre les sons appartenant au film et ceux qui lui sont extérieurs. Lors d'un tournage, la présence de l'équipe de tournage, les mouvements de caméra, les éléments contingents, les mouvements du monde extérieur produisent un bruit de fond, une ambiance particulière. Dans la majorité des cas, les preneurs de son évitent d'enregistrer ces scories en s'approchant le plus possible des acteurs et en utilisant un microphone directionnel. Dans le cas de *Last Days*, le microphone stéréo ainsi que son positionnement par rapport aux sources sonores (Shatz nous indique que le micro se tient près de la caméra, qui elle préconise les plans d'ensemble) capte cette légère rumeur. Cette extériorité composée d'éléments contingents non reliés à la situation dramatique ou aux gestes de l'acteur produit ce surplus de présence, cette sensation d'un espace dont les mouvements ne visent pas tous à assurer l'efficacité narrative ou la transmission d'informations.

Deuxièmement, les propos de nous rappellent l'aspect normatif de la représentation sonore au cinéma. En brisant certaines habitudes d'écoute, Shatz appelle une nouvelle posture, il s'inscrit dans une esthétique du décalage, il déplace le rapport entre le spectateur et les matières de l'expression. Ainsi, la voix sortant des haut-parleurs de gauche et de droite (au lieu du centre) a tendance à transporter avec elle les effets de la

réverbération et à interagir avec les bruits ; les sons produits par l'équipe de tournage ou le chariot « Dolly » participent à l'effet d'amplification de la réalité « bruyante » et opaque du personnage suicidaire ; les bribes de musique, réverbérées dans l'immense manoir, appartiennent au même complexe sensoriel que les bruits et les voix (principalement marmonnées). Dans tous ces cas, le travail du son direct élargi la zone de captation, elle inclut dans le champ créatif des éléments liés au phénomène de réverbération ; Shatz et Van Sant font de la modulation de l'espace du tournage un enjeu esthétique.

Ce travail de l'espace rapproche la conception sonore de *Last Days* des films de Godard, de Cassavetes et des Straub<sup>134</sup>. Ces œuvres place l'utilisation fonctionnelle des sons dans un cadre plus large, dans un univers qui utilise les éléments fortuits, imprévisibles et non contrôlables propres à la diffusion sonore. Elles présentent l'univers sonore dans toute sa richesse : le bruit d'une porte, les pas sur les différentes surfaces (terre, bois, pierre), le froissement des vêtements et le frottement des doigts sur les cordes de guitare ont une présence in-ouïe qui confrontent l'auditeur à un monde qui n'a pas été réglé à sa mesure. Le théoricien Rick Altman explique très bien pourquoi cette mise en mouvement de la perception n'est pas une avenue très explorée dans le contexte de la création sonore au cinéma.

[W]hat is sound without reverberation ? On the one hand, to be sure, it is close-up sound, sound spoken by someone close to me, but it is also sound spoken *toward* me rather than away from me. Sound with low reverb is sound that I am meant to hear, sound that is pronounced for me. Like the perspective image, therefore, the continuous-level, low-reverb sound track comforts the audience with the notion that the banquet is indeed meant for them. The choice of reverbless sound thus appears to justify an otherwise suspect urge towards eavesdropping, for it identifies the sound we want to hear as sound that is made for us.

---

<sup>134</sup> Le concepteur sonore de *Last Days*, Leslie Shatz, décrit l'esthétique du film et explique ses implications sur la perception auditive : « [Cassavetes] did not want it fixed-up and polished. He wanted it rough just like Gus did. And it's funny because what ends up happening [with] today's audience is that they interpret [the soundtrack] as being surreal. For them, a real soundtrack is one that's clean and polished and has no external noises. When you actually put in the stuff that's really there, all of the sudden it takes on this sort of otherworldly quality. It's sort of like if you had hearing aids, and you turn the volume up, you're confronted with a reality that's really in your face. » (Klinger, 2006)

While the image is carefully avoiding signs of discursivity in order better to disguise Hollywood's underlying discourse, the sound track overtly adopts the discursive approach of low-reverb sound in order to better draw us into a fabricated narrative. (Altman : 1992 : 61-62)

Les transformations du son au fil de sa diffusion diminuent sa clarté ; en donnant au son une étendue temporelle et une profondeur spatiale, la réverbération rend audible l'altérité constitutive des sons. Cette densité spatio-temporelle éloigne l'auditeur de la source : de manière proportionnelle, le son prend ses distances alors que l'espace se fait sentir. En réduisant les effets de l'espace sur la diffusion, les concepteurs sonores créent un rapprochement entre l'auditeur et l'univers représenté. Le présupposé qui guide cette pratique est le suivant : l'espace fait obstacle à la lisibilité puisqu'il fait proliférer les interactions, il accentue les relations entre des phénomènes qui ont tendance à s'amalgamer plutôt qu'à se distinguer. L'espace a un pouvoir de liaison : il emporte la source, les surfaces de réflexion, et les corps dans une modulation commune, il conserve la trace de multiples parcours et permet la circulation entre différents niveaux de perception. À l'intérieur d'un tissu narratif faible, les sons réverbérés de *Last Days* échangent leurs qualités plastiques et musicales. Par exemple, le volume élevé du grincement de la porte de la cabane à outil (*Green House*) a une richesse timbrale qui s'oppose à la nappe de cloches résonnantes aux hauteurs indéfinies. Dans ce contexte, l'identification de la source du son (écoute causale) et l'intégration narrative des informations véhiculées dans les sons (écoute sémantique) cohabitent avec une écoute errante : le spectateur découpe le tissu sonore, il en explore les dimensions au fil du temps, il écoute les occurrences selon des schémas variés. Cette errance est rendue possible grâce à ce pouvoir de densification et de mise en résonance propre à la réverbération<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> L'errance est favorisée par la hiérarchisation flottante entre les différents aspects du son. James Lastra distingue l'approche de la « fidélité » (« *fidelity* » *approach*) qui considère que tous les aspects du son (réverbération, son direct et réflexions, spectre des fréquences) ont une importance dans l'expérience sonore, et l'approche téléphonique qui postule que les sons possèdent une hiérarchisation intrinsèque qui secondarise certains aspects par rapport à d'autres. La première approche (celle préconisée par Shatz et Van Sant), s'intéresse à la singularité des événements alors que la deuxième approche met l'accent sur le code linguistique, le contrôle du signal et les éléments récurrents des phénomènes sonores. (Lastra, 2000 : 138-141). L'errance est difficilement possible dans un environnement « téléphonique » qui trace et encadre avec rigueur les chemins possibles.

## *La temporalité de l'espace audiovisuel*

La dimension temporelle de l'espace sonore (et cinématographique) reste ici à développer, puisqu'elle concerne plusieurs autres aspects que la réverbération. En effet, les fluctuations sonores et visuelles participent à la configuration d'un espace modulant ; le paysage sonore doit sa vitalité à l'organisation temporelle des sons. Nous l'avons dit, le sujet percevant a besoin de temps pour appréhender l'espace. L'architecte Christian de Portzamparc décrit ce processus de structuration de l'espace à partir de mouvements et de parcours temporels.

[On] perçoit rarement les choses de l'espace dans une situation fixe. Même si l'on ne se déplace pas, on les recompose mentalement en une séquence, un enchaînement : tel objet, telle situation existent *après* un autre, *avant* un troisième... [...] Ainsi, je perçois l'espace comme un phénomène qui, par sa dimension séquentielle dans le temps, rejoint l'expérience musicale. Le cinéma nous a apporté l'expérience de cela. (dans Szendy, 1994 : 98)

Ainsi, les qualités de l'espace dépendent de rapports de durées, de séquences mémorielles et de persistance du passé dans le présent. *L'expérience de l'espace se compose de mouvements perceptifs et de parcours physiques et mentaux.* L'aspect séquentiel ne signifie donc pas que l'espace cinématographique est une somme de fragments se succédant dans le temps et offrant différents points de vue et points d'écoute d'un lieu unifié et pré-existant ; selon cette conception de l'espace, le plan d'ensemble établirait les coordonnées spatiales de la scène, les gros plans mettrait l'emphase sur une petite portion de cet espace, le paysage sonore assurerait la continuité par-delà les coupes visuelles, la place centrale de la voix assurerait l'intelligibilité et la cohérence du lieu. Nous ne décrivons pas alors un « espace vécu, mais la représentation euclidienne de l'espace, issue d'un processus d'idéalisation de l'expérience visuelle et de l'expérience pragmatique de la mesure » (Villegalet, 1998 : 34). Certes, cette idéalisation, ce mouvement d'abstraction qui permet de construire une scène imaginaire, une représentation mentale d'un espace unifié est un aspect de notre appréhension du lieu. Mais l'expérience cinématographique ne pourrait se réduire à ces opérations cartographiques de répartition des objets sur un plan

imaginaire. Ainsi, l'espace euclidien n'est pas la conception qui rend possible le découpage visuel et la composition sonore du paysage, elle est une représentation parmi d'autres ayant comme opérateur des « processus d'objectivation [et] d'idéalisation » (*ibid.* : 35). L'espace vécu se compose de rencontres, de résonances, d'événements qui se présentent au fil d'un parcours (temporel) d'écoute. Il faut maintenant décrire les caractéristiques phénoménales de cet espace sonore fluctuant.

### *L'espace sonore : émergence, persistance, disparition*

Les théoriciens et les créateurs ont beaucoup réfléchi à l'espace audio-visuel en analysant les différences phénoménales entre le son et l'image. Ainsi, les formes visuelles présenteraient un espace composé d'objets aux limites claires (contours, frontières) et à la disposition précise. Les sons, eux, ont des « contours incertains et changeants » (Chion, 1990 : 32). Ce territoire diffus propre au sonore a souvent été considéré comme un défaut ou une faiblesse qui expliquerait en partie l'importance de la relation audio-visuelle dans la construction de l'espace : le son n'aurait pas la capacité de représenter un lieu, il évoquerait de façon incertaine un espace, mais aurait toujours besoin de l'image pour se positionner, pour trouver son lieu (cf. *ibid.* : 59-61, 122-123). Contrairement à cette pensée largement répandue, notre étude de la réverbération nous a montré qu'il ne faut pas plaquer sur le phénomène sonore nos critères visuels d'organisation de l'espace. L'expérience de l'espace par le son se distingue de l'expérience par l'image :

Auditory space has no favoured focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed-in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. (Carpenter, 1973 : 35, cité dans Arkette, 2004 : 159)

L'espace sonore se compose de mouvements d'expansion et de contraction, de densification et de raréfaction, de rupture et d'enveloppement. La réverbération nous

avait confirmé l'implication réciproque du son et de l'espace ; la progression temporelle nous apprend que la caractérisation de l'espace sonore dépend d'une série d'émergences, de persistances et de disparitions. Le chercheur Serge Cardinal fait la synthèse de ces deux éléments en tirant toutes les conséquences de son écoute d'un oiseau :

Un corbeau, c'est une projection d'espace, une figure qui projette de l'espace : le chant du corbeau n'est que direction et pan ; il n'existe que dans et par cette genèse incomplète d'espace. Si le paysage pictural a pu s'organiser autour d'une figure comme son centre, et gagner ainsi la spatialité d'une scène, le paysage sonore pour sa part ne serait pas privé de figures, comme on le soutient souvent ; bien au contraire, il ne cesserait d'en produire : non pas celles qui organisent un espace indépendant autour d'elles, mais des figures qui apparaissent et disparaissent *avec* cet espace, un espace inséparable d'elles. (Cardinal, 2014 : 5)<sup>136</sup>

Dans ce processus, l'émergence, la persistance ou la disparition d'un son peuvent modifier l'intensité des mouvements d'espacement ou de rapprochement, il peut ajouter un nouveau plan ou s'amalgamer à une zone existante. En ce sens, le cinéma (et la musique) module la consistance temporelle afin de produire des espaces : ces deux arts ne sont pas « dans le temps, [ils sont] du temps devenu sensible et structuré de telle façon qu'il[s] rend[ent] audible l'espace en l'approfondissant. » (Villela Petit : 37). Ainsi, le cinéma superpose des sons portant les traces de différents lieux ou niveaux de réalité (musique extra-diégétique, dialogue, voix off, sons d'ambiance, etc.). Cette mise en relation d'espaces hétérogènes est inséparable de fluctuations temporelles et de processus mémoriels.

En effet, l'auditeur écoute un espace en devenir ; l'évanescence des figures sonores pousse le sujet percevant à appréhender l'espace à partir de sensations déjà disparues. Par réminiscence, il construit un espace cinématographique composé d'éléments matériels *et* mentaux. Par exemple, la perception du paysage sonore de l'école dans *Elephant* nécessite

---

<sup>136</sup> Notons ici les résonances entre l'analyse de Cardinal et celle de Carpenter citée quelques lignes plus haut.

un travail mental où chaque son (pas réverbérés, coups de feu, respiration, ruisseau, oiseau) est mis en rapport avec les autres dans un processus d'écho (cf. Campan, 1999 : 25). La durée, le moment et la position dans la séquence sont autant de paramètres qui influencent notre perception du paysage sonore de l'école, considérée comme un espace à la fois intentionnel (produit de la synthèse mentale de l'auditeur) et matériel (les vibrations sonores existent en dehors du sujet). Ainsi, l'apparition du ruisseau relativise la dimension « naturaliste » de l'ensemble, le coup de feu crée un mouvement d'expansion à la fois spatial, dramatique et corporel, l'oiseau produit une cohabitation entre l'intérieur et l'extérieur. Tous ces sons persistent à l'état de traces et produisent ce que l'on nomme communément une « ambiance », un état d'esprit et de corps qui fait progresser l'auditeur au fil des fluctuations de l'espace. « La perception ainsi conçue est un processus inférentiel, fonctionnant par anticipation, hypothèses et vérifications, un mouvement [n'ayant] pas de terme » (*ibid.* : 15). Ces traces conditionnent notre écoute du présent, modifie notre expérience du passé et influence nos attentes sur le futur. Ce processus, qui pourrait sembler lourd et complexe, est vécu de manière fluide et malléable : l'écoute filmique a la souplesse de la danse (*ibid.* : 151) plutôt que la précision de l'analyste. L'auditeur laisse surgir les sons (et comme nous l'avons montré, les espaces qu'ils contiennent) et s'orientent dans ce flux spatial de manière rapide et changeante : « [...] le son [fixe] directement sa forme et son timbre dans la conscience, où il se répète en écho » (Chion, 1990 : 54). Notre écoute de l'espace progressent alors entre plusieurs configurations, plusieurs mouvements, plusieurs significations qui mobilisent autant l'expérience sensorielle que les synthèses cognitives.

L'espace cinématographique fluctue selon une série d'émergences, de persistances et de disparitions. Ces trois moments du phénomène prennent appui sur une masse sonore indistincte, sur un espace sonore participant à l'identité du lieu.

Du point de vue *temporel*, la scène comprend un bruit de fond résiduel, quasi continu, sur lequel l'oreille prend appui pour constituer le seuil momentané, au-dessus duquel émergent les autres sons. Rumeur légère ou vacarme prolongé, bruissement infime ou brouhaha lointain. Ce fond du tableau, appelons-le *terreau sonore*. (Bailblé, 1979 : 23)

Le *terreau sonore* est en fait le produit d'une multitude de sons qui, puisque leurs sources sont éloignées et que la diffusion y produit un maximum d'effets, se fondent les uns dans les autres dans une rumeur continue. En ce sens, le *terreau sonore* contient en potentiel une infinité de sons ; c'est à partir de ce fond qu'émergent les figures, les phénomènes plus saillants et c'est dans ce fond que s'évanouit graduellement le son. Ces processus temporels donnent une consistance à l'espace et aux mouvements qui le composent. « C'est en circulant dans l'épaisseur de l'espace que les valeurs des sons construisent la profondeur de l'image sonore. Si l'on considère autant le fond que l'objet, la lecture des sons s'enrichit de cette conscience mutuelle. » (Deshays, 2006 : 30). La particularité du son est d'entretenir des relations structurantes, résonantes et consubstantielles entre les figures et le fond. Toute réverbération conserve à différents degrés des traces du fond, et tout fond a en puissance les figures qui persistent. Van Sant utilise de manière puissante ces relations en faisant émerger les pas des deux Gerry sur un *terreau* formé du vent et de basses fréquences (l'immensité du désert enveloppe et contient alors la situation singulière de ces hommes désorientés), en construisant le *terreau* du manoir à l'aide de légers crépitements, craquements, soupirs et grincements (qui sont autant de signes de vitalité dans une ambiance par ailleurs mortifère), en prolongeant le son du passage du train afin d'y faire émerger la musique chorale et les bruits d'impact de la lampe et du skateboard (la mince ligne entre la vie et la mort accidentelle s'entend dans les grincements métalliques qui parfois masquent, parfois soulignent les actions des protagonistes). Dans toutes ces séquences, la dimension temporelle de l'espace sonore implique des passages entre des manifestations potentielles et des figures actuelles, entre des sons présents et des traces résonnantes provenant d'une perception passée, entre un horizon d'attentes et les surprises de la fluctuation<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> Dans une perspective mettant en avant les disparités des régimes visuels et sonores, Véronique Campan analyse la puissance de dérangement de ce *terreau sonore* en forgeant la notion d'écho préalable. Cet effet

## *Le lieu plastique et la topologie : mathématique, psychologie, philosophie*

En conjuguant la dimension matérielle de l'espace sonore (tout son se modifie au contact des lieux dans lesquels il se diffuse) avec sa temporalité (l'espace module au fil des variations phénoménales dont il conserve les tracés, les trajets), nous pouvons appréhender la configuration de l'espace selon des « rapports topologiques » (Cardinal : 9) :

Le spectateur construit [...] un lieu plastique en suivant les rapports qu'entretiennent entre eux les sons. Ces rapports plastiques, à la fois verticaux et horizontaux, produisent une spatialité propre au courant sonore, ils forment des figures spatiales primitives mouvantes selon la transformation continue des sons et le vagabondage de l'écoute. (Cardinal, 1995c : 10)

Retenons de cette citation trois points importants pour notre réflexion.

Premièrement, la topologie désigne un ensemble relationnel qui concerne les dimensions matérielles des sons : les vibrations se diffusent et s'amalgament, les corps résonnent entre eux, les mouvements se nouent et s'éloignent, les plans s'emboîtent et se plient.

---

est obtenu lorsque le son reste à l'état de vrombissement indifférencié. L'écho préalable est un magma sonore, une matière brute intense. L'auditeur perçoit alors une masse sonore dense qui semble contenir une infinité de possibilités formelles sans en actualiser aucune. Comme un bloc de marbre aux yeux du sculpteur, l'écho préalable rappelle que le son est une matière ductile, malléable. Le meilleur exemple de ce phénomène au cinéma reste le film *Eraserhead* (1977) de David Lynch. La masse sonore qui englobe la majorité du film « éveille un sentiment d'étrangeté radicale » (1999 : 43). L'intensité générée par ce tissu sonore augmente considérablement pour devenir vers la fin du film presque insupportable : les traces de ce son massif omniprésent s'accumulent dans la conscience du spectateur. Cet écho joue le rôle de « symptôme parce qu'il invalide toute tentative d'ancrage » (*ibid.* : 45). Il n'a pas de lieu précis dans l'espace filmique, bien qu'il semble investir tous les espaces. L'écho préalable redonne « au sonore sa vertu de dérangement en le livrant sans mesure au retour d'une rumeur neutre qui précède toute mise en forme » (*ibid.* : 48). Refusant de se nouer avec l'image, l'écho préalable est un procédé puissant qui crée une tension intense entre les deux régimes perceptifs du cinématographe. Il en démontre les limites et les tensions.

Deuxièmement, les rapports s'appréhendent dans la simultanéité ou la succession : la topologie crée donc un plan continu où s'enchaîne et s'implique les modulations temporelles et les co-existences spatiales.

Troisièmement, l'espace sonore matériel est toujours en devenir : sa densification, sa raréfaction, sa contraction, son expansion dépendent des interactions entre des phénomènes sonores mouvants et des déplacements de l'écoute (errance, « vagabondage », etc.).

Par conséquent, la topologie a des assises phénoménologiques : elle désigne les relations entre un corps percevant et un environnement physique. Cet espace est d'ordre sensoriel : le « lieu plastique » précède « la construction mentale d'un espace analytique » ou cohabite avec cet espace (Cardinal, 1995c : 8). L'espace sonore s'appréhende en grande partie par une expérience perceptive et charnelle. Le monde est vécu non pas comme une distribution géométrique et perspectiviste de lignes et d'objets, mais comme un espace relationnel et temporel fait de contacts, de rencontres et d'événements (Sobchack, 2004 : 20). Le son filmique favorise cette expérience concrète d'un espace qui se déploie, se plisse, se tord et se contracte.

En ce sens, la transposition dans le champ cinématographique des principales notions de la topologie, qui est à l'origine une branche de la mathématique, permet d'élargir notre compréhension de l'espace sonore : la topologie étudie les déformations spatiales sous l'action de forces continues et progressives ; elle s'intéresse aux structures qui « donnent un sens mathématique aux notions intuitive de *limite*, de *continuité* et de *voisinage* (Bourbaki, 1971 : xi-xv). La matière sonore, avec sa labilité, ses mouvances, ses réverbérations, bref, avec sa modulation spatiale et temporelle continue, a la capacité de faire résonner nos corps percevant en créant des amalgames entre ces notions intuitives : ainsi, la diffusion sonore brouille les contours en instaurant une continuité de proche en proche entre les surfaces, les objets, les sujets ; la résonance produit une continuité par

le contact des matières ; les seuils d'audibilité se franchissent lorsqu'une différence s'installe entre des états voisins...

Ces notions mathématiques seront reprises, développées, adaptés dans différents champs des sciences humaines. Nous suivrons brièvement ces chemins afin de nous situer face à cette conception sensorielle de l'espace. La topologie est utilisée par le psychologue Jean Piaget qui s'intéresse à l'appréhension de l'espace chez l'enfant. Loin d'une relation objectivante, analytique et métrique face au monde qui l'entoure (espace euclidien), l'enfant structure son espace à partir de cinq relations topologiques (voisinage, séparation, ordre, enveloppement, continuité). À cette première étape de son développement, l'enfant construit son monde en s'y mouvant, par des interactions concrètes et non des projections abstraites : « L'intuition de l'espace n'est pas une lecture des propriétés des objets, mais bien, dès le début, une action exercée sur eux » (Piaget et Inhelder, 1948 : 532). Le philosophe Merleau-Ponty reprend ces analyses afin de décrire la relation primordiale qu'entretient le corps avec lui-même ainsi que l'immersion de ce dernier dans un monde qui le traverse, le touche, le fait vibrer. Les notions d'empiètement, de réversibilité, de voisinage, de pli permettent de comprendre les rapports charnels concrets qui représentent des manières « d'habiter » le monde (Merleau-Ponty, 1985 : 13).

Autant pour le psychologue que pour le philosophe, la topologie se distingue d'une appréhension mesurée, constante, abstraite de l'espace. Pour ces penseurs, *le topologique*, par ses effets de proximité, de continuité, de détermination réciproque du corps et du monde, précède et excède *l'euclidien* (Tomas-Fogiel, 2008 : 155). Piaget y voit le fondement des processus de construction réciproque des individus et des représentations du monde (par des actions et des interactions). Merleau-Ponty y voit le fondement même de la pensée phénoménologique :

« Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris

ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière » (Merleau-Ponty, 1945 : iii)<sup>138</sup>.

Le topologique est une façon de produire de nouveaux schèmes spatialisants, d'étudier l'espace à partir des corps et des vibrations. Le défi sera pour nous d'expliquer en quoi les notions de voisinage, de séparation, d'ordre, d'enveloppement, de continuité, d'empiètement, de réversibilité et de pli modifient notre compréhension de l'espace cinématographique.

*Les paramètres de la dimension topologique : intensité, position, densité, volume, morphologie*

Le cinéaste et théoricien Serge Cardinal et la compositrice et théoricienne Pascale Criton transposent ces interrogations philosophico-psychologiques sur le terrain esthétique. Il s'agit pour eux de cerner le « champ de force » (Cardinal, 1995c : 9) propre à l'expérience esthétique de l'espace sonore. La topologie permet d'étudier les mouvements d'émergence, de modulation, de disparition, de transformation d'un espace qui se crée sous l'action conjointe des auditeurs (Cardinal, 1995b) et des compositions sonores (Criton, 2003). Ce lieu plastique n'est pas totalisable : l'auditeur ne saisit pas l'espace dans sa globalité, il explore le lieu provisoire et mouvant qui se trace dans l'enchaînement d'actions corporelles (placer de proche en proche, envelopper, serrer, éloigner, froter, frapper, frôler, etc.) (Cardinal (1995b : 96).

Nous développerons ici les différents paramètres des relations topologiques mentionnés par ces créateurs en montrant pour chacun comment ils agissent concrètement sur l'espace filmique des films de Gus Van Sant. Au fil de ces descriptions,

---

<sup>138</sup> Notre étude ne concerne pas la dimension originelle, primitive, pré-conceptuelle, qu'implique ces réflexions. Pour une analyse des liens entre topologie, enfance (*infans*) et « être brut pré-objectif » chez Merleau-Ponty, voir Saint-Aubert, 2006 : 242-243.

nous développeront une conscience accrue des rapports spatiaux qu'entretiennent le son (cette matière temporalisée) et le corps de l'auditeur.

**a) Variations d'intensité (Cardinal, 1995a : 11)**

Plus un son est fort, plus il transporte longtemps une énergie qui multiplie les réflexions sur les surfaces et sur les corps. Un son de grande intensité emplit la pièce, il fait vibrer les tympans et le corps de l'auditeur. Ce dernier est frappé par les sons qui le traversent, qui modifient son état par résonance. À l'inverse, un son de faible intensité incite le corps à adopter une posture ouverte ; l'auditeur tend l'oreille, il veut entendre les sons qui n'ont pas une grande prégnance et une grande proximité. Les variations d'intensité ont donc un effet sur la résonance des corps, sur la distance des sons, et sur la posture de l'auditeur.

Dans *Elephant*, l'intensité du paysage sonore de l'école est plutôt faible. Le calme ambiant est ponctué par des frottements de vêtements, des pas et quelques mots. La présence de ces éléments varie selon les parcours des personnages qui s'approchent, se croisent, s'éloignent et bifurquent dans les corridors, dans les classes, au gymnase ou à la bibliothèque. L'espace est tendu, incertain ; son intensité fluctue sans qu'il y ait de véritables indices sonores de la menace imminente. Les trajectoires des étudiants (accompagnés par le spectateur) les confrontent à un environnement familier, mais la situation les pousse à écouter de manière différente. Ainsi, suivant un instinct de survie, il faudrait qu'ils entendent les indices de la menace ; or, les meurtriers ne font pas plus de bruits que les étudiants (ils errent et agissent de manière arbitraire). C'est dans ce contexte que les coups de feu troublent l'espace : leur intensité contraste avec le reste du paysage. Lorsqu'ils sont forts, ils affectent l'auditeur qui était à l'écoute d'indices pouvant l'orienter dans l'école ; lorsqu'ils résonnent au loin, ils se fondent dans le reste du paysage, chargeant chaque variation d'intensité d'un danger potentiel.

### **b) Volume de position (une étendue) (Cardinal, 1995a : 11)**

Le dispositif de diffusion 5. 1 permet de créer des zones, de découper l'espace en distribuant les sons dans la salle. Cette distribution modifie les rapports entre les sons, les éléments provenant d'une même zone ayant tendance à s'amalgamer, ceux provenant de zones différentes ayant tendance à rester distinct. L'espace de diffusion permet donc la cohabitation et la circulation de plusieurs groupes de son. Cette finesse dans la disposition sonore va bien au-delà du déplacement ponctuel d'un son de la gauche vers la droite. Cette distribution modifie les rapports entre les sons et l'auditeur : ce dernier ne se contente pas de déployer mentalement un espace à partir d'un seul point de diffusion (monophonie), il ressent physiquement la progression des volumes, des plans et des trajectoires.

*Last Days* positionne les sons de manière déstabilisante : les voix n'ont pas un lieu bien défini, elles occupent l'espace sans se rattacher à un point précis (stéréophonie). Dans la forêt, le train traverse l'écran de gauche à droite alors que son bruit immense reste confiné au haut-parleur de droite. Le feu crépite également d'un seul côté de la salle. Le bruit de la chute reste constant alors que l'image bouge. Tous ces éléments libèrent des parties du champ sonore, donnent du relief et crée un espace décalé qui marque sa différence par rapport aux conventions sonores cinématographiques et à notre expérience quotidienne de l'espace. La singularité de l'espace ainsi diffusé dispose le corps du spectateur à ressentir les écarts et les décalages qui caractérisent l'état de survivance du personnage de Blake.

### **c) Rapports de densité (Criton, 2003 : 134)**

Le continuum sonore peut se densifier ou se raréfier. Cette augmentation ou diminution concerne le nombre d'occurrences et/ou la fréquence de leur émergence et de leur disparition. Les rapports de densité provoquent des sensations rythmiques (vitesse, lenteur) ou des effets de masse. La densité produit des sentiments spatiaux de vide ou de plein.

Dans *Paranoïd Park*, l'évolution des masses sonores dans la douche se densifie : le champ des fréquences se remplit, traversant le corps de l'adolescent (filmé au ralenti) et celui du spectateur. Les masses synthétiques qui montent et descendent dans le champ des hauteurs rencontrent les lignes organiques du chant des oiseaux, des bruits d'impact et de frottement à la provenance indéterminée. Cette densification est suivie d'une raréfaction soudaine : nous entendons alors une haute fréquence qui agit comme un écho, un rappel d'une densité qui a fait vibrer le corps du spectateur et du personnage. Ce changement brusque modifie notre expérience de l'image et de la situation : l'adolescent dans la douche, qui vient de tuer accidentellement un employé ferroviaire, est d'abord enveloppé par une masse sonore dense pour finalement être seul dans un espace sonore minimal, vidé de tous les sons environnants. Le retour de ces sonorités dans la séquence suivante modifie encore la densité, qui s'apparente alors à nos expériences des paysages quotidiens. Après avoir ressenti deux états « extrêmes », la lourdeur du secret de l'adolescent se vivra à travers cette densité moyenne, cet environnement qui ne donne pas d'indice sonore de l'ampleur des tourments.

**d) Rapports de volumes (Criton, 2003 : 134)/ Échelle de distances (Cardinal, 1995a : 11)**

L'espace apparaît plus ou moins vaste selon le degré de réverbération et les qualités de réflexion du lieu. Un paysage sonore fait cohabiter plusieurs volumes (l'espace intime de l'appartement se confrontant à l'espace extérieur de la rue, par exemple). Les sons et les espaces (les volumes) qu'il porte en écho se répondent, s'opposent, interfèrent, se confrontent, donnant une profondeur et une dimension au paysage.

*Gerry* fait cohabiter et/ou s'enchaîner trois volumes : les respirations et les pas dans le désert de sel circonscrivent un volume minuscule, créant une proximité entre les corps des personnages et celui du spectateur ; les vents circulent dans l'immensité désertique, provoquant une sensation d'espace infini ; la musique au piano, composé par Arvo Part, transmet la pureté de l'espace musical (sans aspérités et dont la progression méditative entre les silences, les attaques et les résonnances des cordes produit une oscillation entre un petit et un moyen volumes). Ainsi, le musical crée des mouvements

entre l'intime et l'infini, qui partage une même frontière et par le fait même, un même territoire. Tout le drame de ces personnages perdus et agonisants est audible dans ce rapport volumétrique qui fait cohabiter le corps humain et les paysages naturels par l'entremise d'une spiritualité. Dans ce film, l'infiniment grand et l'infiniment petit sont les deux aspects d'un même continuum entre le corps et l'esprit.

**e) Différence de timbre (Cardinal, 1995a : 11), de qualités morphologiques :**

La variation des qualités morphologiques des sons indique des mouvements, des changements dans la constitution des objets ou des sujets. Par exemple, le passage d'un grain de frottement rugueux à un grain de frottement lisse témoigne de deux gestes différents sur une matière dont l'expression tactile est plus ou moins présente. Il est également possible de différencier des timbres en les rendant co-présents : le film oriente alors les affects sonores par la rencontre entre des matières, des textures. Les micro-variations dans le corps des sons produisent des sensations rythmiques, tactiles, physiques qui définissent les qualités des zones de contact entre les sons eux-mêmes, mais aussi entre les sons, les images et l'auditeur.

Dans la séquence de skateboard de *Paranoid Park*, le fourmillement du grain de l'image (pellicule super 8) est amplifié par le grain de frottement des roues dans le tunnel de béton. En même temps, ce grain n'a pas une grande présence : il est un écho, il rappelle la matérialité des manœuvres du planchiste tout en produisant un sentiment de légèreté<sup>139</sup>. Cet écart avec la réalité est accentué par le ralenti qui rend moins apparent l'action de la gravité sur les corps. Le flottement des planchistes est repris par les sons électroniques dont les oscillations lisses et pures contrastent avec les aspérités des bruits de roulement et les aspérités des images. L'effet d'ensemble produit un espace singulier où se côtoient une réalité matérielle fourmillante aux rythmes changeants et des vagues sonores lentes et constantes dont la progression semble indépendante des actions

---

<sup>139</sup> Bien que les mouvements visuels suggèrent cette impression de frottement des roues, ces sons proviennent en fait de la musique ambiante de la compositrice Frances White (*Walk through « Resonant Landscape » no2*). Ce phénomène d'ancrage montre encore une fois les interférences entre les éléments de la composition audio-visuelle.

visuelles (un lieu mental ?, une zone de recueillement ?). Ce film s'intéresse aux passages entre ces espaces d'introspection et les espaces quotidiens de cet adolescent qui supporte le poids d'un accident ayant causé la mort d'un homme. Le drame du personnage réside dans cette difficulté qu'il a à s'inscrire dans son espace, dans ses tentatives de se synchroniser avec une temporalité labile.

\*\*\*\*\*

Au fil de notre parcours, nous avons distingué la dimension matérielle, temporelle et topologique de l'espace. De plus, nous avons dégagé cinq relations topologiques. Ces distinctions nous aident à mesurer les enjeux des processus de construction de l'espace. Par contre, ces dimensions et relations se déterminent mutuellement et interfèrent les unes avec les autres : la densification est souvent accompagnée d'une intensification, les différences morphologiques modifient l'échelle des distances, l'enveloppement et le volume facilitent ou masquent le détachement des figures sur un fond, la réverbération a une dimension temporelle, la topologie implique des processus matériels et temporels, etc. Dans ce contexte, les interférences entre les mouvements, les rencontres, les trajectoires sont les conditions d'émergence du son et de l'espace. « Un son [...] se révèle comme un entrelacement complexe de mouvements à des échelles de temps et d'espace hétérogènes. Chacun des mouvements que nous parvenons à saisir est dépendant des mouvements voisins. » (Meric : 271). De proche en proche, les mouvements se relancent sous une logique du mixage : l'extension spatiale dépend du dosage des variations intensives (l'amplitude du désert de *Gerry* s'entend dans le grain du vent et le rythme des respirations, l'étendue du manoir de *Last Days* s'écoute en suivant l'énergie musicale des craquements et des marmonnements); chaque espace implique des mouvements disparates, des souvenirs et des projections d'écoute, des traces des lieux traversés par les sons, des idées matérialisées dans les sons, des oscillations corporelles, des changements d'états physiques et psychiques. C'est en ce sens que l'espace fait communiquer les

espaces et les temps : les « objets sont devenus des événements » – les sons se forment selon les rencontres (avec les auditeurs, avec les matières) ; « [les] plans sont devenus des rythmes » – les zones sonores se caractérisent par des mouvements et des progressions ; « [les] lieux sont devenus des durées » – l'espace se déploie selon des trajectoires formant une séquence ; ces événements, ces rythmes et ces durées « se succèdent, se superposent, s'enveloppent » (Cardinal, 2012 : 6). En somme, la réverbération, le temps et la topologie s'inscrivent sur un même continuum : l'expérience de l'espace se vit et se comprend sur un mode relationnel fait d'interférences, de mouvements conjonctifs et disjonctifs.<sup>140</sup>

Un lecteur perspicace pourrait questionner la valeur épistémologique de notre approche. Doit-on se contenter d'un principe à la fois général et tributaire des contextes particuliers : « l'espace se compose de divers mouvements et implique le devenir du monde et du sujet » ? Sans parcours unique, sans synthèse englobante, sans discours unifié, ne tombons-nous pas dans une zone subjective, voire solipsiste justifiant toutes les positions ou opinions ? Et puis, cette position ne convoque-t-elle pas le corps et la matière pour justifier un travail artistique formaliste et donner une légitimité aux sensations et aux intuitions, et ce, au détriment de la réflexion ? En fait, nous voulons plutôt donner de nouvelles bases à la réflexion sur l'espace au cinéma. Afin d'approcher l'expérience de l'espace, d'en comprendre les processus, les lignes de force, d'en ressentir les mouvements de subjectivation et d'objectivation, il nous semble nécessaire de tracer cette voie mitoyenne où les discours participent aux résonances entre le sujet et le monde. Cette voie tente de surmonter les impasses du positivisme et du réductionnisme qui prévaut dans la théorie de la connaissance au cinéma (cf. p. 6-8 de cette thèse). Nous partons du corps, non pas pour nier l'esprit, mais bien pour en mesurer les interactions.

« Nous devons revenir à l'origine corporelle, charnelle et mouvante de l'écoute et de l'espace. [...] L'écoute, liée à un corps, devient une forme

---

<sup>140</sup> Christian de Portzamparc pense également l'architecture selon cette logique topologique : il fait du « registre des proportions, des parcours (mouvements), des matières (de l'opacité à la transparence s'étendant jusqu'à la perception tactile), du poids (pesanteur, allègement) » (de Portzamparc, 1994 : 97) des éléments structurants de son travail, qui propose d'abord et avant tout une expérience de l'espace.

particulière d'immersion dans l'espace, un mode d'appréhension dynamique des sons. » Meric : 203

L'enveloppement du corps de l'auditeur dans le monde sonore s'oppose au modèle du face à face (préconisé par les études de la réception et les modèles cognitifs de construction d'une représentation). Attardons-nous maintenant à cette corporalité dans laquelle les actions du spectateur, du personnage et du monde sonore interagissent et s'impliquent de proche en proche. Cette dynamique matérielle nous mènera progressivement vers les idées et l'esprit.

### *L'implication du corps : déambulation sonore et médiation*

Dans *Last Days*, le corps de Blake est l'élément central, le pôle d'attraction, la figure résonante qui permet de juger des positions et des qualités de l'environnement audio-visuel. Alors que la caméra accompagne les mouvements et les hésitations du personnage, les bruits corporels participent au paysage sonore ; les pérégrinations de Blake sont autant de façons d'entrer en contact avec son environnement, d'en éprouver les tensions, les vitesses, les mouvements. Cette conscience de « l'espace commun » à la subjectivité intérieure et au monde extérieur reprend les principes de la « déambulation sonore » (« soundwalk ») édictés par Westerkamp :

Start by listening to the sounds of your body while moving. They are closest to you and establish the first dialogue between you and the environment. If you can hear the quietest of these sounds you are moving through an environment that is scaled to human proportions. In other words, with your voice or your footsteps you are 'talking' to your environment, which in turn responds by giving your sounds a specific acoustic quality. (1974)

Le corps est une frontière, une surface de médiation entre le sujet et son environnement. C'est par rapport à ce corps frontalier que nous éprouvons et décrivons les relations et les

mouvements audio-visuels. Les marmonnements, les reniflements, les bruits de pas sont proches du corps, alors que l'avion, le vent, la porte se déplacent à différentes distances de ce même corps. Ainsi, le corps est à la fois le lieu de la conscience subjective (perceptive) et celui de la rencontre avec un monde qui l'englobe et auquel il participe matériellement. Par conséquent, le corps est à la fois sujet et objet, il assure la continuité et les échanges entre ces deux pôles à l'origine de notre appréhension de l'espace (cf. Lefebvre, 1974 : 468). Ces mouvements sont complexes parce que la diffusion nous fait percevoir les qualités matérielle et idéale du son *et* de l'espace ; la voix de Blake exprime un état intérieur, ses qualités rythmiques, discontinues, et dynamiques interagissent avec les autres sons du paysage –qui modifient notre écoute des vociférations. De plus, les enveloppements, masquages et réverbération rendent audibles les qualités spatiales de cette séquence audio-visuelle, dans laquelle les mouvements extérieurs font écho aux trajectoires intérieures. Cette expérience cinématographique de l'espace place le corps au centre des mouvements du monde sonore (Sobchack, 2004 : 20) ; les écarts, les positions, les enveloppements, les mouvements ont comme point de référence cette appréhension corporelle du paysage. L'espace sonore est nécessairement composé d'un corps percevant impliqué, immergé, entouré : « le son est le signe que quelque chose vit *autour de nous*, c'est le signe le plus net que *nous sommes entourés*, que nous sommes *au centre* d'un monde *en mouvement*. » (Beaugrand, 2009 : 4, nous soulignons). C'est pourquoi la construction d'un point d'écoute est un des moteurs importants pour les concepteurs sonores (Calvert, 2008 : 12), (Thom, 1999 : 12-14), (Allard, : 6)<sup>141</sup> ; la distribution des sons par rapport à un corps présent à l'écran produit un espace empathique qui plonge le spectateur au cœur de l'expérience filmique. Le corps du personnage entre alors en résonance avec le corps du spectateur. C'est l'un des éléments les plus importants de notre appréhension de l'espace cinématographique : l'espace audio-visuel rencontre l'espace de diffusion, provoquant des mouvements et des sensations entre les corps représentés et ceux des spectateurs.

---

<sup>141</sup> Sur le point (ou l'aire) d'écoute, cf. Chion, 1990 : 79-82 et Jost, 1985a.

Ainsi, le corps du personnage est un médiateur qui « touche » le spectateur et l'expose à une posture perceptive, c'est-à-dire à une manière d'appréhender les composantes sonores et visuelles. Le concepteur sonore Randy Thom utilise cette proximité entre le personnage et le spectateur afin de créer une écoute filmique :

You puts sounds in the film more for the characters to hear than for the audience to hear, because if you can find a way for the characters to hear them and be affected by them, though not necessarily in any kind of obvious, overt way, then the audience is automatically going to be affected by them, and more powerfully than if you just say « Here, audience, isn't this a cool sound ». (Thom, 2000 : 11)

Cette circulation de l'écoute inscrite dans le film montre l'altérité à l'œuvre dans notre expérience de l'espace. Par exemple, le corps dans la salle se trouve souvent clivé, écartelé, déplacé par des échelles concurrentes : « on peut être visuellement très loin d'un personnage et avoir le son très proche à l'oreille » (Calvert, 2008 : 12). Cet effet de contraste autorise toutes les possibilités moyennes, les degrés intermédiaires de convergence ou de divergence entre le corps du personnage, du spectateur et les autres corps sonores et visuelles. Ainsi, l'écoute implique des disjonctions entre les parties de notre corps (rappelons-nous la caisse de résonance d'Evelyn Glennie); les couplages et les vibrations entre les corps audio-visuels et spectatoriels sont complexifiés par cet espacement qui altère et divise le corps lui-même<sup>142</sup>. Cette implication du corps est particulièrement perceptible dans la scène de dérive de *L'Intrus* (cf. chapitre 2). Rappelons que ce long plan séquence évacue le personnage du cadre et place plutôt le spectateur au centre du paysage. Ce dernier éprouve alors les mouvements de tangage

---

<sup>142</sup> Le psychologue Erwin Straus montre que ces divisions et cette altérité constitutive s'inscrivent dans un continuum où les frontières entre le corps et l'esprit, le sujet et le monde sont malléables et inclusives. « Le corps est le médiateur entre le Je et le monde, il n'appartient pleinement ni à l' « intérieur » ni à l' « extérieur ». Bien que je sois certain d'éprouver de la douleur dans mon corps, cette expérience comporte pour moi une étrange ambiguïté. Je souffre dans mon corps et pourtant je suis moi-même exclu de l'organe souffrant, je sens la déficience et par là-même je suis séparé du monde. Dans ce cas encore le caractère de médiation du corps se révèle et l'on voit clairement que dedans et dehors représentent une articulation de la relation du Je au monde. La séparation de l'intérieur d'avec l'extérieur se réfère à mon monde mais ne sépare pas le monde du Je » (Straus, 1989 : 290/292).

dont la vitesse et l'intensité diffère des enveloppements cycliques créés par les répétitions de la guitare, l'immensité du paysage se conjugue ici avec les événements plus circonscrits de la ligne de trompette et du scintillement du phare<sup>143</sup>. Cette séquence transmet au spectateur des vibrations, des états de corps qui donne une consistance à la greffe de cœur, à la relation filiale, aux îles du pacifique ; le corps éprouve ces mouvements comme autant de matérialisations de la vie de Trebor.

En somme, toute écoute, toute expérience, tout discours (descriptions, analyses) présupposent une implication corporelle du créateur, du spectateur, du théoricien dans l'espace cinématographique (Vivian Sobchack, 1992 : 297)<sup>144</sup>. Cette dimension matérielle de l'expérience convoque à la fois les corps filmiques (sons, images, personnages) et le corps de l'auditeur : la perception, la description, l'analyse, la pensée convoquent les corps à différents degrés. L'expérience de l'espace sonore « [...] is both *heard* and *experience as embodied*, as the sensations aroused by the suggestive squelch cannot be experienced without relation to my material, embodied condition. » (Schmidt, 2011 : 34). Nos analyses des espaces filmiques de Van Sant et notre description des différents territoires de la topologie ont donc comme base une dimension corporelle ; c'est à partir de notre positionnement concret de spectateur/théoricien que nous pouvons juger des distances, des volumes, des intensités, des densités, des plans, etc. Ainsi, la description de l'espace

---

<sup>143</sup> Il nous semble très important d'étudier l'aspect matériel et corporel de l'expérience filmique. Évidemment, nous aborderons très bientôt l'aspect intellectuel et les mouvements d'abstraction permettant la construction d'un espace analytique. Notre démarche consiste en somme à inscrire la dimension empirique de l'expérience dans un continuum comprenant également les représentations, déductions, inductions, projections mentales.

<sup>144</sup> Vivian Sobchack a analysé dans une perspective phénoménologique les interactions entre le « film's body » et le « character's body » ; le premier tente d'adopter la même logique intentionnelle que le deuxième, alors que leur mode d'existence est différent. Elle présente également les rapports entre ce « film's body » non-unifié et le « spectator's body » ; les deux adoptent un rapport au monde basé sur la perception, étant à la fois sujet et objet d'un regard (Sobchack, 1992 : 164-259). « The film shares the theatre with us as we share the existential structure of perception and a world with it » (*Ibid.* : 218). En s'attardant aux processus d'objectivation et de subjectivation, notre étude déplace l'échelle de grandeur de cette problématique : la pensée du mixage multiplie les corps et les relations. Les mouvements assurent des échanges entre des composantes, le corps étant un centre d'attraction dont la consistance varie, fluctuent, au rythme des configurations éphémères et des événements. En somme, le son confirme les hypothèses de Sobchack sur le rôle du corps dans la production de sensation et de signification tout en posant de nouveaux défis liés à ses qualités matérielles spécifiques (diffusion, résonance, enveloppement).

implique nécessairement l'auditeur, qui ne peut adopter un point d'écoute totalement objectif, en retrait du monde appréhendé.

### *Le proche et le lointain (l'espace selon Straus)*

Pour bien comprendre cette implication, nous quitterons quelques temps les œuvres pour convoquer la pensée du psychologue Erwin Straus. Ses réflexions sur les interactions phénoménales entre le temps, l'espace et le mouvement, ainsi que sa thèse sur l'interpénétration du monde et du sujet confirmeront et enrichiront notre parcours<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Il serait utile à ce stade-ci de rappeler le contexte dans lequel émergent les réflexions spatiales de Straus. Ce dernier tente de s'affranchir de « l'attitude objectivante » qui domine dans la « psychologie » et la « physiologie sensorielle ». Les « quatre points fondamentaux » qui caractérisent les thèses de ces disciplines au sujet de la perception sont les suivantes :

1-« Une réification rigoureuse de l'espace que voit le percevant sans être inclus lui-même dans celui-ci. » L'observateur ou l'auditeur se distingue alors complètement de l'espace qu'il perçoit (principe d'extramondanéité).

2-« La subordination de l'espace et du temps au jugement, à la pensée et à l'imagination ». La *représentation* de l'espace s'élabore mentalement, les conditions matérielles de « saisie » des stimuli ne sont qu'une étape préparatoire à la construction mentale de l'espace.

3-« La séparation totale de l'espace et du temps. »

4-« L'annexion d'un concept physique voire même d'un concept géométrique élémentaire de l'espace. Les sensations sont de ce fait mises en relation avec un espace objectif, homogène, isotrope et métrique, de même qu'avec un temps objectif, homogène et coupé du futur ; ce temps conçu sur un mode atomiste est quantifiable et se développe par apposition. » (Straus, 1989 : 404-406)

Cette « conception traditionnelle » (*ibid.*) ne permet pas de comprendre ni de décrire l'expérience vécue : le temps et l'espace se réduisent à des mesures quantitatives de l'avant, de l'après, des distances métriques qui se calculent à l'aide d'équations et d'échelles graduées. Dans ce système, il est impossible de caractériser les degrés d'intensité du temps (l'éternité ressentie lors d'un moment important, la vitesse de déroulement d'un événement) et les qualités relatives d'un espace (la distance énorme qui séparent le malade de son verre d'eau, l'immensité de la cathédrale pour le croyant). De plus, il est impossible d'inclure « l'incomplétude » et le « devenir » alors que ce sont les principaux moteurs de l'orientation et l'exploration de l'espace. Le temps objectif et mesuré réduit en fait l'espace à un bassin de stimuli traité par un récepteur sur un mode temporel unique : « La considération objectivante des faits ne connaît que le présent, plus exactement des présences sous forme d'extensions et de répétitions ; elle ignore complètement le passé et le futur. Envisagée de ce point de vue, l'activité n'est saisie que sous l'aspect de la réceptivité, ce qui exclut toute appréhension des comportements » (*ibid.* : 405/611).

Straus se distinguera de cette pensée en étudiant 1-l'immersion du sujet dans le monde qu'il perçoit 2-la co-construction du sujet et du monde 3- les interactions continues entre le temps et l'espace 4- la dimension phénoménale de l'espace.

Straus s'intéresse à la relativité des rapports spatiaux et décrit les conditions de possibilité de l'expérience vécue. Le sujet percevant appréhende l'espace et le temps selon les modalités de la « distance » :

Dans ma corporéité je me trouve au centre du monde qui s'offre dans la dimension de la proximité et de l'éloignement. Les distances, et la distance comme telle, que l'optique physiologique appelle la profondeur du champ sont relatives à un être mobile qui, partant de son propre centre, changeant de localisation et parcourant l'espace, ne peut atteindre que ce qui est saisissable à proximité et s'il continue à marcher, ce qui est éloigné. Contrairement au mouvement physique de la lumière, nous voyons l'espace visible structuré en régions qui paraissent plus proches ou plus éloignées, à l'être mobile que nous sommes. (Straus, 1989 : 330/448).

La distance est la « forme spatio-temporelle » de l'expérience vécue (*ibid.* : 405/611). Elle s'articule à partir de deux éléments fondamentaux. Premièrement, le sujet et le monde se transforment sous l'action des mouvements spatiaux et temporels. Ces changements incessants et multiples témoignent du *devenir* des êtres (*ibid.* : 408/617) et dépendent de la capacité du sujet à se mouvoir, c'est-à-dire à entrer en contact avec le monde<sup>146</sup>. Deuxièmement, la distance ne se réduit pas à des intervalles géométriques ; elle est une forme qualifiée dont les caractéristiques définissent les gestes et les mouvements corporels<sup>147</sup>. L'espace vécu comporte différentes régions qui se distinguent selon des actions possibles ou effectives. La capacité d'agir du corps dépend des résistances, des obstacles, ou des outils peuplant les régions de l'espace. Le proche et l'éloigné sont les

---

<sup>146</sup> « Ce n'est que dans la mesure où je suis orienté vers le monde et que je tends dans le désir vers ce que je ne possède pas et qu'en outre je me modifie moi-même en désirant l'autre, que le proche et l'éloigné existent pour moi. C'est parce que je peux m'approcher de quelque chose que je peux faire l'expérience de la proximité et de l'éloignement [...] La distance est donc relative à un être en devenir et animé par le désir ; c'est la portée de sa saisie qui détermine l'articulation de la distance dans le proche et l'éloigné ». (*ibid.* : 408/617)

<sup>147</sup> « [I] existe une différence qualitative entre le proche et l'éloigné, qui exclut l'addition, la soustraction ou la multiplication. Trois proximités ne peuvent pas s'additionner pour former un éloignement, pas plus qu'un espace éloigné n'en contient un autre à la façon dont une extension spatiale d'une certaine grandeur en contient d'autres plus petites. » (*ibid.* : 409/617)

pôles relatifs d'un champ d'action ; le sujet mouvant « explore », « s'oriente » dans un espace qui se transforme au fil du parcours (*ibid.* : 405/611). « L'espace doit toujours être conquis à neuf et la frontière qui sépare l'espace proche de l'espace éloigné est une limite variable » (*ibid.* : 409/618 et 173-175/275-278).

En somme, la modulation (le devenir) du sujet et de l'espace ainsi que les dimensions actantielle et relative des phénomènes spatiaux nous permettent de confirmer un point important concernant l'expérience cinématographique de l'espace. L'espace au cinéma est un processus relationnel : il « est la trace de [la] confrontation entre [une] écoute et le matériau : l'espace sonore n'a d'existence ni dans l'écoute seule, ni dans le matériau seul. » (Meric : 223). Si nous avons déjà relevé que l'écoute marque les œuvres en y inscrivant ses mouvements, nous comprenons ici que l'espace émerge et se transforme sous l'action de ces traces. Ce processus est éminemment temporel : en effet, la notion de trace rend stérile la dichotomie présence/absence puisqu'elle actualise le passé afin de moduler le présent. L'écoute est donc un mode d'appréhension de la réalité, et l'espace est le produit de cette rencontre ; l'écoute et l'espace fonctionnent tous les deux par « accumulation de traces » (Campan, 1999 : 18). L'espace comprend à la fois un potentiel à explorer et une configuration singulière modulante. Dans ce processus de production de l'espace, l'écoute oscille toujours « entre l'objet en puissance que l'on vise et la représentation qu'on s'en fait à un moment donné » (*ibid.* : 16). Par conséquent, l'espace offre des trajets infiniment variables entre la situation actualisée et les configurations spatiales potentielles.

### *La projection du monde et la production de l'espace (Cavell et Lefebvre)*

Si l'analyse des rapports entre l'espace, le corps et le champ d'action est pertinente pour notre compréhension de l'expérience cinématographique, il nous semble également que la transposition de la théorie de Straus dans un contexte cinématographique pose certains problèmes. Tout d'abord, le spectateur, sagement assis dans la salle de projection,

n'a pas à première vue la mobilité spatiale qu'il possède dans son expérience quotidienne du monde. De plus, le monde visuel représenté à l'écran et le monde sonore diffusé dans la salle ne semblent pas appartenir au même niveau d'existence que la réalité du spectateur : ce dernier ne peut pas altérer le déroulement automatique du monde, saisir des objets visuels, ou entretenir un dialogue avec les acteurs. Autrement dit, son champ d'action semble très limité. Et pourtant, les analyses de Straus restent à notre avis pleinement pertinentes si l'on considère la position paradoxale, clivée, multiple, du spectateur de cinéma.

D'un côté, le spectateur fait l'expérience d'un monde audio-visuel dont il est lui-même exclu. La nature photographique du cinéma permet de produire des traces et d'assembler des portions de la réalité physique, et ce, sans les limitations et les mécanismes perceptifs de sélection de la sensibilité humaine. Cet automatisme de l'enregistrement et de la projection a pour conséquence l'« abolition mécanique de notre présence à cette réalité. » (Cavell, 1999 : 54)

D'un autre côté, le spectateur rencontre ce monde ; son écoute trace un parcours s'entrelaçant avec les différents mouvements sonores et visuels qui composent l'œuvre. Le spectateur participe à ce réseau, ses actions perceptives façonnent l'œuvre, laissent des traces et produisent des résonances. Les sons et les images affectent son corps alors que celui-ci demeure la matière centrale permettant d'apprécier la dimension topologique de l'espace.

Ainsi, le cinéma propose donc à la fois une expérience d'altérité radicale – cet art « maintient l'être-présent du monde en acceptant que nous en soyons absents » (Cavell, 1999 : 50) – *et* une implication, un enveloppement essentiels du spectateur dans l'espace matériel du film. Autrement dit, le sujet découvre un monde rendu autonome par l'automatisme du dispositif *et* en même temps il agit sur ce monde en le percevant. Ce rapport plastique et corporel entre les matériaux audio-visuels et le spectateur est aussi une modalité de l'altérité ; le sujet et le monde se constituent mutuellement, à travers des

mouvements spatiaux mettant en relation des positionnements, des enveloppements, des distances.

[L]e proche et l'éloigné définissent l'*autre*, c'est-à-dire l'altérité que je ne possède pas encore, à laquelle je ne suis pas encore arrivé, ou encore l'autre que je n'ai plus, l'autre où je ne suis plus. Le moment temporel de ce qui n'est pas encore ou de ce qui n'est plus appartient essentiellement et inséparablement à la proximité et à l'éloignement." (Straus, 1989: 408/617)

Il est fascinant de constater dans cette citation de Straus l'interrelation entre le sujet, l'autre, le désir, la possession, le trajet, l'espace, le temps et la distance. C'est sur ce continuum qu'émerge l'expérience cinématographique. Et comme nous l'exposerons plus tard, le continuum ne signifie pas l'absence de hiérarchie ou d'organisation des éléments (cf. chapitre 4) ; en effet, le corps de l'auditeur et celui des personnages à l'écran restent les nœuds centraux des processus spatiaux. Ils sont à la fois traversés par des mouvements et ils parcourent des lieux. Et le spectateur reste profondément divisé entre les mouvements de son propre corps et ceux des corps représentés.

Le philosophe et sociologue Henri Lefebvre a bien décrit ce phénomène de résonance entre les différents corps à l'origine de la production de l'espace. L'accès au monde dépend d'un échange, d'une imbrication du corps individuel et de la multitude collective formant le milieu de vie.

La genèse de l'ordre lointain ne peut s'exposer qu'à partir de l'ordre le plus proche, celui du corps. Dans le corps lui-même considéré spatialement, les couches successives des sens préfigurent les couches de l'espace social et leurs connexions (Lefebvre, 1974 : 466).

L'espace modeste du corps participe à un espace social qui l'englobe, favorisant les échanges et liaisons entre le conçu et le vécu, l'expressif et le significatif, entre le mental et

le réel, entre le sujet et l'objet (*ibid.* : 468)<sup>148</sup>. Par conséquent, l'étude du corps, de la sensorialité et de la matérialité de l'espace vécu n'a pas pour but de résister ou de s'opposer à la raison, aux processus cognitifs, à la représentation mentale de l'espace. Notre réflexion vise plutôt à inscrire ces processus mentaux dans un ensemble de processus plus vastes et dans un espace multidimensionnel à l'intérieur duquel le topologique et l'analytique, le spirituel et le sensoriel se relancent et s'enrichissent. Il nous semble que c'est dans cet esprit que travaillent Gus Van Sant et ses collaborateurs et que c'est aussi dans cette voie que s'inscrit une pensée du mixage. Nous tenterons maintenant de décrire ces interactions entre la matière et l'esprit.

### *L'espace analytique : spiritualité, intériorité, extériorité*

Le son qui touche l'auditeur a un mode d'existence singulier. Il a à la fois une présence physique quasi immédiate et il fait écho aux mouvements d'une source qui se trouve à une certaine distance spatiale et temporelle<sup>149</sup>. Cette relation spatiale entre le point d'émission et l'auditeur nécessite un travail d'identification cognitive, de construction mentale et d'imagination. « Le bruit nous renvoie à sa source, mais il ne nous met pas en sa présence, il ne livre qu'une invitation. Et c'est pourquoi, le plus souvent, il s'adresse à l'entendement autant qu'à l'oreille, il appelle une interprétation » (Dufresne, 1987 : 88). Le lieu plastique cohabite donc de façon parallèle ou concurrente, de manière

---

<sup>148</sup> « La pensée théorique portant sur les rapports entre sujet et objet reprend le corps avec l'espace, dans l'espace, comme générateur (producteur) de l'espace. [...] Le rapport à l'espace d'un sujet membre d'une société implique son rapport à son propre corps et réciproquement. La pratique sociale, prise globalement, suppose un usage du corps » (Lefebvre, 1974 : 468)

<sup>149</sup> « La source n'est que l'origine. Le son, lui, est déjà parti au moment où on l'entend. Il n'apparaît que comme conséquence d'un phénomène. Le sonore implique toujours des éléments consécutifs. Et ce consécutif, dès l'instant où il est parti, est déjà en train de disparaître, de s'évanouir. C'est ça qui est formidable avec le son ; nous sommes contraint de considérer un phénomène entre son émergence et sa disparition, mais cet espace entre les deux est extrêmement court. Nous sommes toujours à la quête de quelque chose qui n'est déjà plus là. Nous sommes toujours en retard. Mais c'est merveilleux d'être toujours en retard. La chose est déjà en dilution et nous éprouvons un vertige. » (Deshays, 2010 : 10)

conjonctive ou disjonctive, avec un espace mental fait de synthèses, de rapports logiques entre les sources, de déductions, de sélections, d'extrapolations.

Le spectateur [conçoit] un espace analytique. Un espace utopique, organisé mentalement à partir de la suite réduite des sources offerte par l'univers filmique. Un espace cartographique en quelque sorte, le produit d'une organisation cognitive. (Cardinal, 1995c : 10)

Grâce à des « opérations d'analyse, d'ajustement et d'association » (McAdams, 1985 : 159), le spectateur relie les sons entendues avec leur source d'émission. Cette écoute causale rend ensuite possible la distribution des sources dans un espace mental. Dans ce processus, la perception, la mémoire, le langage, l'imagination se dirigent vers un but commun : l'élaboration « d'une représentation cohérente du monde sonore » (*ibid.* : 1-2). Cet espace mental a pour référence les expériences d'écoute du spectateur dans son univers quotidien. L'espace se déploie sous l'action des anticipations, des vérifications, des inductions et des extrapolations (Jullier, 1995 : 96-97). Alors que Jullier, Bregmann, McAdams et Branigan inscrivent leurs recherches sur les processus cognitifs à l'intérieur d'une pensée de l'adéquation subsumant les éléments sensoriels sous des schémas informatifs<sup>150</sup>, Cardinal et Campan inscrivent ces processus rationnels de représentation cohérente de l'espace filmique dans une dynamique de l'écart, de la bifurcation, de la

---

<sup>150</sup> Nous espérons que notre présentation sommaire ne simplifie pas à outrance la pensée d'inspiration cogniviste du son au cinéma. Le livre de Jullier (1995) et l'article de Branigan (1989) sont encore les exemples les plus solides de ce courant. Rappelons ici le présupposé duquel nous tentons de nous affranchir. C'est que la théorie cognitive de l'audiovisuel met en place une véritable *pensée de l'adéquation*. Elle tente de décrire des schémas mentaux invariants, en adéquation avec un monde quotidien invariant et avec des œuvres constantes dans leurs visées narratives. La perception esthétique doit égaler la perception quotidienne. L'opération de base du spectateur est toujours la même : il mesure le degré d'adéquation du monde représenté par rapport au monde réel. Les descriptions de l'analyste seront également jugées selon leur degré de conformité avec les habitudes du spectateur coopérant. Ce dernier est en fait une représentation idéale d'un sujet invariant qui obéit aux consignes de l'institution et qui adopte les postulats cognitif et narratif du chercheur, à savoir qu'une œuvre transmet des informations afin de faire comprendre une histoire. Dans ce paradigme, l'acte créateur rejoue ce même mouvement : le cinéaste a l'intention de « dire » quelque chose et, pour le faire efficacement, il s'imagine comment le spectateur coopérant réagira à son montage d'images et de sons. Pour réussir à raconter son récit, le créateur doit donc faire correspondre ses intentions avec les processus cognitifs du spectateur. L'œuvre est le reflet de cette intentionnalité : le lieu d'une rencontre entre l'émetteur du message et son récepteur. En somme, cette pensée vise ultimement une adéquation entre l'analyse du cognitiviste, la compréhension du spectateur et les visées du créateur.

tension. Ces derniers s'attardent principalement aux moments où l'auditeur ressent que l'unité du son et de la source, que l'homogénéité de l'espace audio-visuel, que la cohérence des mouvements et la consistance des corps sont des phénomènes vascillants et éphémères plutôt que des données *apriori* de la représentation cinématographique (Cardinal 1995b : 95 ; Campan, 1999 : 11). L'espace sonore adopte alors les caractéristiques de relativité, de sensorialité, de temporalité que nous avons décrites jusqu'à présent. En fait, tous ces chercheurs s'entendent sur un point : l'espace physique ou acoustique est perçu selon « un *schème de la pensée* qui informe celui-ci » (Criton, 2003 : 134). Celui des cognitivistes est fait de schémas invariants, de processus universels qui tendent à synchroniser l'espace filmique et le « monde réel » (Julier, 1995). Selon cette conception, les processus mentaux déterminent complètement la spatialité des sons, puisque les matériaux n'ont pas de structure organisationnelle indépendante du sujet. Celui des phénoménologues est plutôt fait de schémas variables, de processus locaux qui produisent des espaces singuliers en favorisant des rencontres avec une réalité aux dimensions multiples et irréductibles. Selon cette conception, le son produit des espaces physiques qui peuvent s'accorder, mais aussi résister aux processus cognitifs d'organisation. Cette résistance dynamise l'expérience de l'espace ; elle est une force importante dans les processus d'écoute et de création au cinéma.

Une manifestation sonore, avec sa mouvance, sa labilité et notamment les relations spatiales primitives qu'elle développe, le voisinage et l'enveloppement entre les sons, participe à l'émergence d'un lieu qui, tout en étant une actualisation d'une structure spatiale, continue de livrer celle-ci aux forces du sensible, aux articulations propres aux formes de l'expression. [...] Le lieu, tout en assurant l'avènement concret de cette structure, devient sa limite, son opacité, sa distorsion, grâce à des relations de voisinage, d'enveloppement qui en font un lieu plastique résistant à un espace organisé logiquement. (Cardinal, 1995c : 8)

Cette deuxième conception, dont nous nous réclamons, est à rapprocher des positions du biologiste et cognitiviste d'inspiration phénoménologique Francisco Varela. Ce grand penseur affirme « [...] that cognition is not the representation of a pregiven world by a pregiven mind but is rather the enactment of a world and a mind on the basis

of a history of the variety of actions that a being in the world performs » (1999 : 9)<sup>151</sup>. Conformément aux thèses de Straus, les processus cognitifs dépendent ici des actions, des mouvements d'un sujet et d'un monde qui adviennent conjointement. Il faut donc être attentif à la co-naissance, à la co-émergence du monde et de la perception (Coste, 2003). L'expérience n'est pas quelque chose qui nous arrive, mais quelque chose que nous faisons, que nous performons. La conscience de l'espace, sa configuration mentale advient, « [...] with the world's help, in our dynamic living activities. It is not something that happens to us » (Noë, 2009 : 64). En postulant que l'esprit, la conscience et la pensée s'inscrivent dans le corps et ont besoin des actions et des mouvements pour se déployer, Varela et ses disciples étudient une position d'existence qui reflète bien la dynamique de la création et de l'écoute cinématographiques décrite par la chercheuse Lisa Schmidt : « I am constantly active, constantly 'making' consciousness, I would venture, too, that I am constantly reinventing myself, constantly engaged with the world and taking the world into me. I am, quite literally, not separate » (Schmidt : 39). Nous serons maintenant attentif à ces glissements, à ces passages continus entre l'intérieur et l'extérieur, entre les dimensions topologiques et analytiques, entre les sons, les idées, les corps qui forment un espace cinématographique multiple et changeant.

### *Survivance audiovisuelle: répétition, métamorphose, disjonction*

Traversé par les fragments rythmiques, les bribes mélodiques et les vagues sonores, Blake, personnage principal de *Last Days*, éprouve l'expressivité des mouvements répétitifs. Seul dans le manoir, il joue quelques notes à la guitare électrique. Une pédale d'enregistrement répète en boucle le motif. Le personnage ajoute une autre mélodie répétitive. Ces petites ritournelles s'entrecroisent tout en conservant leur autonomie. L'oreille oscille entre la perception de l'ensemble et les chocs ponctuels des occurrences. Plusieurs nappes se superposent, formant un espace sonore stratifié. Blake chante et crie.

---

<sup>151</sup> La cognition est l'« avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde » (Varela, 1993 : 35)

Il répond aux mouvements sonores en modulant des « feedbacks » (autre type de boucle). Il joue de la batterie et erre de gauche à droite, attrapant sur son passage un micro, une corde, une cymbale. La répétition instaure un rythme, une pulsation. Le corps réagit à cette musique : il se plonge dans un flux sonore qui le dépasse et l'englobe. En se répétant, les motifs participent à des mouvements d'expansion, d'amplification, de ramifications de l'espace musical. Blake passe constamment de la production d'une nouvelle nappe (quelques sons) à la perception globale d'un territoire mouvant (une pièce musicale en construction). La ritournelle initiale ré-émerge à certains moments, avant de se fondre avec les cris et les spasmes de guitare distorsionnés. La performance du musicien et de ses instruments (pédales, micros, percussions...) est captée dans son ensemble<sup>152</sup>. Les « imperfections » et les accalmies font partie de l'exploration, elles transmettent la force d'attraction de la voix granuleuse, la force de répulsion du feedback, la force de diffraction des ritournelles guitaristiques.

Tout au long de cette séquence, la caméra effectue un lent travelling arrière. L'image dévoile progressivement le manoir centenaire immobile. Les strates musicales traversent cette image de tous les côtés. La pierre, les reflets de la fenêtre et les arbres flottent dans la matière musicale trouble. On voit à peine le personnage produire les sons qui s'autonomisent et se répandent à travers et au-delà du manoir. L'espace sonore fait cohabiter des mouvements audiovisuels ayant une grande fulgurance et d'autres étant beaucoup plus lents ; le grain de résonance fourmillant des cymbales accélère la vibration des reflets sur le verre, le lent éloignement de la pierre offre une surface de rebond stable aux motifs guitaristiques dont l'exécution est gauche et décalée. Les échelles spatiales entrent en résonance : les minuscules mouvements du corps se prolonge dans de vastes trajets sonores. Les distances et la densité s'influencent : plus la caméra se retire, plus l'intensité de la composition augmente. La caméra se tient à l'écart et le son modifie radicalement notre appréhension des particules lumineuses. L'extérieur et l'intérieur se rejoignent à une limite perceptive où l'œil voit les ondes sonores et l'oreille

---

<sup>152</sup> « [W]hen we put music in, if we start a song, we have to play a whole song. Sometimes we don't do that religiously, but we don't just use a small little music song cue that just picks up. If we play a song, we try to be committed to that song » (Kilday, 2005)

entend les vibrations lumineuses. Le travelling arrière de la caméra nous permet d'explorer les qualités intérieures des matières. La projection des bruits intimes de Blake participe à l'expansion infinie de l'espace sonore. La musique met en scène une « matière spiritualisée » (Rancière, 2002) : elle à la fois l'expression d'un personnage, la captation d'une performance, la manifestation d'un hors-champ infini, un fantasma musical, un commentaire extra-diégétique sur le film, un indice d'une extériorité radicale.

Pour créer cette puissance métamorphique, le complexe audiovisuel a besoin d'un écart entre les gestes du personnage et leur prolongement dans l'espace sonore. Ainsi, les distances et mouvements entre le visible et l'audible favorisent la production d'une perception différentielle, qui mesure les fluctuations plutôt qu'elle n'identifie les formes. Dans cette séquence, il est surprenant d'entendre cette complexité sonore alors que l'on entrevoit à peine les apparitions succinctes d'une silhouette lointaine. Le principe de cette musique réside donc dans « [...] l'indétermination même du rapport entre la cause et l'effet, entre l'action de mains ouvrières exécutant une combinaison de nombres et le "mouvement de l'esprit" que provoque le déroulement immatériel et in-signifiant des sons. » (*ibid.* : 30). Il existe une différence incommensurable entre les moyens déployés (un travelling arrière montrant une maison, une performance d'un musicien utilisant l'équipement typique d'un groupe rock) et les affects produits qui poussent la perception à une condition d'errance. Le paysage sonore de *Last Days* entrelace les mouvements musicaux, les métamorphoses lentes de l'image, les souvenirs épars d'un passé artistique, l'imminence du suicide, la présence d'une vitalité dans un état d'esprit et de corps aphasique ; émerge alors un lieu de survivance dynamisé par des parcours musicaux qui investissent le réel de toutes parts.

### *Le paysage sonore : un espace d'écoute, de création et de réflexion*

L'espace sonore cinématographique est un ensemble complexe de processus, de positionnements et de rencontres entre les corps (image, son, personnage, spectateur), de

traces sonores (diffusion), de parcours et d'actions de l'auditeur, de mouvements idéels, de schèmes de pensée, de découpage du matériau musical (hauteur, timbre, durée...) et cinématographique (voix, musique, bruit), de distribution et de circulation des sons par rapport aux images (*in*, hors-champ, *off*). Afin de décrire cette expérience multi-dimensionnelle, nous avons évoqué à quelques occasions la notion de paysage sonore. Il nous semble que celle-ci peut devenir le lieu de la matérialisation, de la conceptualisation et de l'expérience de l'espace sonore cinématographique. Le paysage sonore a des effets théoriques et pratiques considérables sur la manière de concevoir et d'écouter l'environnement sonore. Cette notion nous permettra de conclure notre étude par la création d'un espace d'écoute filmique malléable tenant compte des contextes et de la singularité des parcours perceptifs et idéels.

Convoquer le paysage sonore est une entreprise risquée. En effet, plusieurs créateurs et théoriciens ont relevé les insuffisances et les imprécisions du paysage sonore et ont dénoncé ses utilisations multiples et galvaudées. On reproche à cette notion d'entretenir une « position naturaliste » qui présuppose « un son pour chaque cause, et une cause pour chaque son », d'être si vaste qu'elle « reste surtout une façon plus distinguée de dire « les sons » (Chion, 1993 : 34-38), d'encourager une division artificielle entre les sens (vue, ouïe, toucher) alors que l'expérience de l'espace est multisensorielle (Ingold, 2007 : 10), de subsumer les flux sonores sous une représentation visuelle de l'espace se composant d'objets et de surfaces (*ibid.*), d'entretenir une conception statique de la culture où l'auditeur/chercheur, mue par le principe de cohérence et l'impératif des distinctions claires, veut « accorder » les paysages modernes jugés cacophoniques (*the tuning of the world*) (Helmreich, 2010 : 10), d'être une notion idéologique et écologique qui distingue les sons signifiants de ceux nuisibles, qui prescrit une façon d'écouter le monde, qui oppose l'harmonie naturelle à la cacophonie moderne (Kelman, 2010 : 214), de favoriser une écoute musicale du monde alors que son principal apport est de nous rendre attentif aux bruits ambiants (« background noise ») (*ibid.* : 228-229), de réduire l'action créative, le champ compositionnel en ne retenant que les effets négatifs de la dissociation entre le son et sa source (schizophonie), et du parasitage produits par les bruits ambiants

(lo-fi) (Lopez, 1997), d'être insuffisant pour écouter, décrire et comprendre la richesse et la complexité des environnements sonores urbains (Arkette, 2004), de poser de nombreux problèmes dans son application au domaine théâtral (Mervant-Roux, 2009), architectural (Amphoux, 2001) ou cartographique (Chételat, 2009).

Nous laisserons au lecteur le soin de juger de la pertinence de chacune de ses critiques. Notons seulement ici que le paysage sonore pose problème et qu'il faut, si l'on veut lui donner une valeur dans le champ cinématographique, définir avec rigueur son sens, ses fonctions, son utilité. Par un travail d'invention théorique, nous voulons rendre au paysage sa force expressive et idéale. Nous amalgamerons donc certaines composantes du *soundscape*, telle que théorisé par Murray Schafer, avec des propositions d'autres théoriciens et praticiens. Ce bref parcours nous permettra de comprendre la grande utilité de la notion de paysage sonore dans notre réflexion sur l'espace.

La popularité de cette notion est en partie tributaire du caractère très général que lui ont donné Schafer et son équipe de recherche du « World Soundscape Project ». Examinons deux définitions, l'une provenant de l'ouvrage fondateur de l'écologie sonore, *The Tuning of the World* et l'autre du *Handbook for Acoustic Ecology*<sup>153</sup>

The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape. We can isolate an acoustic environment as a field of study just as we can study the characteristics of a given landscape. (Schafer, 1977 : 7)

Soundscape : An environment of sound (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the Relationship between the individual and any such environment. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape

---

<sup>153</sup> Ce manuel offre une synthèse des travaux de ce groupe de recherche situé à l'Institut Simon Fraser de Vancouver. Il fut réédité en 1999. Il existe également une version CD-ROM. Les différents outils de descriptions des paysages sonores (regroupés sous les rubriques Communication, Electroacoustic, Noise, Sound Propagation, Decibel, Loudness, Frequency, Pitch, Spectrum, Rhythm, Interval, Silence, Ear, Hearing Loss, Stereophonic...) témoigne de l'aspect multidisciplinaire du projet et de sa volonté de mettre en résonance la science, la société et les arts (cf. Schafer, 1977 : 4)

montages, particularly when considered as an artificial environment (Truax, 1978).

Ces définitions posent les conditions d'émergence du paysage sonore :

a) Ce dernier a besoin d'un auditeur qui en délimite les contours, en établit les frontières. Il crée ainsi un « champ d'étude », c'est-à-dire un espace d'écoute et d'exploration du monde sonore. Le paysage se constitue par les actions perceptives et analytiques d'un auditeur qui découpe, délimite, étudie un environnement sonore. Le paysage sonore désigne donc un « rapport au monde » sonore spécifique (Cardinal, 2012 : 1) ; il a besoin de l'action d'un sujet conscient, qui, par son parcours d'écoute, en appréhende les qualités phénoménales.

b) Par conséquent, le paysage sonore implique une relation structurante entre un sujet et son environnement. Le paysage sonore place l'auditeur au centre d'un espace avec lequel il entretient différentes interactions (Westerkamp interview : 116). Cette dimension relationnelle est essentielle à la prise de consistance de l'espace, puisque ce dernier émerge au fil d'un parcours d'écoute à l'intérieur d'une réalité sonore. L'évolution du paysage s'inscrit dans un processus de transformation des phénomènes et de la perception (Schafer, 1977 : 3-12) ; ces changements impliquent des redistributions, des ré-enchaînements, bref une différenciation relationnelle entre les éléments.

c) Cet espace d'écoute et ce champ d'étude font du paysage un plan unifié, une entité spatiale, certes mouvante et incertaine, mais dont les éléments s'entretiennent les uns les autres et dont les rapports traduisent une organisation que l'on peut délimiter, étudier, expérimenter. Ce plan se compose de plusieurs phénomènes ; les événements sonores sont parfois très hétéroclites (avion, marmonnement, ruisseau, coup de feu), parfois plus homogène (c'est-à-dire provenant d'un même espace de diffusion : oiseau, vent dans les feuilles, rivière). Leur diversité, leur disparité, leur parenté et leur distribution sont ressenties et comprises à l'intérieur du plan continu que représente le paysage.

En somme, le paysage sonore ne désigne pas uniquement un lieu matériel ; il est une construction mouvante, fluide, qui se compose d'une « séquence sonore » (un nombre d'événements qui se distribuent dans un espace et un temps donné), d'une écoute (un parcours perceptif d'un sujet explorant les phénomènes), et d'un retour réflexif sur l'expérience vécue (description, analyse) (cf. Cardinal, 2014 : 5). C'est pourquoi Schafer développe une terminologie qui divise le paysage en différentes zones (« keynote sounds » : tonalités de bruits continus constituant le fond du paysage ; « soundmarks » : empreintes sonores, son signature permettant à une communauté de reconnaître un paysage ; « signal sound », sons ayant des traits saillants lui permettant de se détacher du fond, et par le fait même de constituer les figures du paysage ; Schafer 1977 : 9-10 et 271-275) ; en se donnant des outils de description du monde sonore, il tente de donner une consistance au paysage, de raffiner l'expérience de l'espace par un acte de nomination, de catégorisation. Ce travail terminologique nous permet de comprendre pourquoi Schafer affirme que le paysage sonore est un champ d'étude : c'est que le *soundscape* a besoin de mots, d'explications, d'outils pour se déployer et influencer notre appréhension des espaces sonores contemporains. C'est dans cet esprit que le musicien développe un protocole d'écoute et d'analyse (« soundscape recording », « soundwalk » et « rapport d'écoute » ; *ibid.* : 208-236) ; cette méthodologie permet à l'auditeur de ressentir, d'amplifier ou de modifier sa relation avec son environnement<sup>154</sup>. C'est par cette exploration à la fois perceptive et analytique que se construit le paysage sonore.

La reconnaissance du phénomène (le paysage sonore devient un processus audible et pensable) et de sa pertinence pour notre appréhension de l'espace (le paysage sonore est conçu comme une organisation d'événements sonores se distribuant sur des plans, franchissant des frontières, multipliant les relations) sont les deux conditions pour que la notion de paysage investisse le champ sonore (cf. Cardinal, 2014 : 1-2). Ce mode d'appréhension de la réalité inscrit la dimension perceptive et esthétique du paysage dans

---

<sup>154</sup> Westerkamp est un des acteurs principal de ce courant « environnementaliste » : « There is the type of walking that opens the environment up to us and connects us to our inner selves. That ideally is what a soundwalk is. [...] It is an openness to the place in which we are letting it in, acknowledging a Relationship » (Jordan, 2007 : 9)

un complexe de résonance mémorielle, historique, communautaire, symbolique, religieuse... Les souvenirs, les habitudes de vie, les actions, peuplent le territoire sonore (Ingold, 2007 : 10-12. Cf. aussi 1993 : 152-153) ; le paysage conserve sous forme de traces un vaste ensemble de références, « [it] evoke a whole complex set of ideas, preferences, practices, scientific properties, legal frameworks, social orders, and sounds » (Kelman, 2010 : 228). Le paysage sonore inscrit dans les configurations spatiales des significations, des symboles, des idées, des gestes<sup>155</sup>. La matière sonore évolue dans un contexte qui l'englobe, elle résonne avec les matières idéelle et visuelle. Loin de tracer des contours clairs entre les éléments en présence, le son se diffuse, il communique son énergie et s'appréhende sous l'horizon mouvant de ces strates signifiantes et sensorielles. Écouter le paysage sonore, c'est être attentif à ces mouvements, à ces glissements stratigraphiques qui donnent une profondeur, une épaisseur, bref une consistance à l'expérience de l'espace<sup>156</sup>.

C'est par exemple écouter les marmonnements de Blake, suivre les mouvements spatiaux produits par les hésitations, les inflexions, la prononciation déficiente et le timbre modulant ; les qualités musicales subsument les intentions langagières, faisant émerger les vestiges d'une créativité artistique. Cette voix expressive transforme l'espace sonore : nous entendons dans les interactions du vent, du pas et du marmonnement une strate musicale, un quotidien désorienté, une détresse intérieure, un lieu de construction

---

<sup>155</sup> C'est cette complexité aspectuelle de la réalité sonore qui pousse Schaffer à travailler sur un nouveau domaine d'étude interdisciplinaire : « The home territory of soundscape studies will be the middle ground between science, society and the arts. From acoustics and psychoacoustics we will learn about the physical properties of sound and the way sound is interpreted by the human brain. From society we will learn how man behaves with sounds and how sounds affect and change his behavior. From the arts, particularly music, we will learn how man creates ideal soundscapes for that other life, the life of the imagination and psychic reflection. From these studies we will begin to lay the foundations of a new interdiscipline –acoustic design. » (Schaffer, 1977 : 4)

<sup>156</sup> En parlant de l'œuvre de Varèse, Timothé Horodyski, décrit « les strates qui glissent les unes sur les autres pour finalement se rejoindre en un état fusionnel, ou complexe de résonance, tel que le nomme Messiaen (1986 : 211). Cette façon de procéder n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle des *processus de mixage* de plusieurs pistes enregistrées en musique électroacoustique. » (1998 : 341. Nous soulignons). Notre réflexion sur l'espace relève entièrement de la logique du mixage, même si nous n'avons pas constamment pointé cette situation lors de nos analyses.

esthétique, un état d'être flottant... Le paysage sonore nous donne accès à un espace de survivance où la relation de l'esprit et du corps est à la fois forte et fragile.

L'homme qui se promène avec au bord des lèvres des lambeaux de ritournelles ou des bouts de mots bricolés pour la route, cet homme-là n'est pas perdu, il n'est pas séparé de ce qui lui arrive. Ainsi discrètement soulignés, les gestes pour rien de son existence tracent partout les contours exacts de leur lieu, partout acquièrent une souple nécessité. Marmonner, géniale trouvaille d'enfant, rehausse l'errant en ouvrier de lui-même et change son errance en vie quotidienne – un peu de vie quotidienne à l'état pur. (Burdeau, 2005 : 16)

La survivance est « quotidienne », elle se déploie dans le paysage de la forêt et du manoir. En nous présentant le potentiel musical du quotidien, les déambulations de *Last Days* explorent par des mouvements sonores et visuels un état d'être singulier, à la fois spirituel et matériel, dans lequel un personnage survivant rejoue à chaque instant les moments, les gestes, les souvenirs d'un passé qui donne à une situation présente (somme toute banale) une expressivité inouïe. Les différents mouvements spatiaux favorisent l'audibilité de cet état. Le marmonnement circule à travers différentes zones et sur différentes strates : son oscillation entre la parole, la musique et le bruit oblige une écoute aux visées multiples (à la fois causale, sémantique, musicale, symbolique) ; son errance rapproche la modulation de la voix et celle des oiseaux, du vent, des pas, du corps ; sa diffusion extériorise un état intérieur ; de manière inverse, la place centrale et la force des marmonnements nous incitent à intérioriser le paysage, à ressentir le monde extérieur sous l'altération de l'écoute subjective du personnage. Ce paysage sonore singulier, composé de la séquence audio-visuelle, du parcours de l'auditeur – qui accompagne dans ce cas précis le parcours du personnage – , et de notre description analytique, devient un moyen de transmettre notre expérience du film ainsi que les pensées et les sensations qu'il a instigué. Le paysage est le produit d'un processus, il offre un espace de rencontre et de résonance aux différents éléments matériels et idéels qui interagissent dans l'expérience cinématographique.

« *Soundscape composition* » : théorie et pratique du contexte

Au niveau théorique, le chercheur construit un paysage sonore à chaque fois qu'il décrit et analyse les dimensions spatiales de son expérience esthétique. Il prolonge alors les composantes de la séquence sonore, qui sont elles-mêmes des « processus en action » (Meric, 2012 : 281), et construit un espace commun qui amplifie, module, redéploie les éléments sonores sur un plan de composition stratifié. Ces mouvements synthétiques ne visent pas une représentation globale et complète de l'espace ; le paysage reste ouvert, mouvant, labile, hétérogène, il se qualifie sous l'action d'une exploration concrète et locale (cf. Ingold, 1993 : 60)<sup>157</sup>. C'est pourquoi Kay Kaufman Shelemay a rapproché la logique relationnelle du *soundscape* avec la fluidité du *seascape*<sup>158</sup> : les strates ont la malléabilité des courants, elles se transmettent leur énergie respective et favorisent les amalgames, le franchissement des frontières, le prolongement des mouvements sur plusieurs niveaux. Les phénomènes sonores appellent cette fluidité propre à une logique de la résonance : la méthodologie du théoricien tient compte de cette continuité entre les sons, le contexte, les sensations et les significations. En somme, la mise en relation des différents outils conceptuels décrits tout au long de ce chapitre permet de raffiner notre compréhension et notre expérience de l'espace cinématographique ; le paysage sonore est la résultante de ce processus (et non son point de départ).

Le paysage sonore a aussi des implications pratiques pour le créateur et l'auditeur. Autant au cinéma qu'en musique, le concepteur sonore et le compositeur construisent un paysage sonore lorsqu'ils explorent la dimension « atmosphérique » de la réalité, qu'ils rendent audible et signifiante l'intrication du lieu, du temps, de l'environnement et de

---

<sup>157</sup> « Dans le paysage, il n'y a pas d'images unitaires ; il n'existe pas d'être permanent. » (Straus, : 522). Malgré que Straus et Ingold s'intéressent au paysage visuel, leurs observations sont également valables pour le paysage sonore ou audio-visuel.

<sup>158</sup> « While Schaffer compared his soundscapes to specific landscapes, likening them to the geographic terrains that typify a place or region, here we will more often compare a soundscape to a seascape, which provides a more flexible analogy to music's ability to both stay in place and to move in the world today, to absorb changes in its content and performance styles, and to continue to accrue new layers of meanings. » (Shelemay, 2006: xxxiv)

« Aural space should be celebrated as the most liquid of spaces, offering a model for the kind of fluidity that a whole range of other disciplines aspire to. » (Arkette, 2004 : 167)

l'écoute (Westerkamp, 116)<sup>159</sup>. Et pourtant, l'approche musicale du paysage sonore s'inscrit dans un contexte différent de celui du cinéma. L'artiste sonore Francesco Lopez résume bien ce contexte en opposant l'objet sonore schaefferien (le théoricien et bricoleur français) et le paysage sonore schaefferien (le compositeur et chercheur canadien) : il y aurait d'un côté le travail plastique sur une matière détachée de sa source d'émission et de l'autre une intégration signifiante des sources et du contexte dans le processus créatif (Lopez, 1998)<sup>160</sup>. Le paysage sonore témoigne d'une volonté d'intégrer le monde sonore quotidien, avec ses références, son histoire, ses habitus dans la sphère musicale :

« In the soundscape composition [...] it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer. The listener's past experience, associations, and patterns of soundscape perception are called upon by the composer and thereby integrated within the compositional strategy. Part of the composer's intent may also be to enhance the listener's awareness of environmental sound.» (Truax, 1984 : 207)

Cette démarche, qui se distingue d'une longue tradition musicale, suit quatre préceptes (cf. Truax, 2008 : 105) :

---

<sup>159</sup> « [...] the soundscape composer and the soundscape designer in film have very much in common. We're both creating an atmosphere of tone and of mood with our design. Atmosphere is the essence of place. We want to feel a place or a time or a situation through our ears. » (Westerkamp : 117)

<sup>160</sup> La théoricienne et compositrice Pauline Nadrigny cite Lopez, puis commente sa position : « L'immense majorité des oeuvres ayant trait aux environnements sonores naturels révèle une compréhension documentaire de l'enregistrement. [...] Dans le cas du mouvement de l'écologie acoustique, [...] on constate une attention particulière aux aspects descriptifs du son lui-même, cette approche reposant essentiellement sur une conception représentationnelle [...] qui encourage l'auditeur à visiter le lieu. Ma conception est que l'essence de l'enregistrement des sons n'est pas de documenter ou de représenter un monde plus riche, ou plus signifiant, mais est le moyen de pénétrer dans, de se concentrer sur le monde intérieur des sons. »

« Le travail sur le paysage sonore devient à proprement parler un travail sur la plasticité perceptive. Lopez se réclame en cela d'un autre penseur de l'électroacoustique, Pierre Schaeffer, fondateur de la musique concrète, et de sa conception de l'objet sonore décontextualisé. Lopez cherche à faire cesser le rapport de référence que la notion de paysage sonore entretient, prenant parti dans un débat peut-être trop tranché, opposant une écoute contextualisée à une écoute dite réduite, qui viserait le son pour lui-même. » Nadrigny, 2010

Premièrement, le lien entre le son et sa source est maintenu. Le compositeur module des matériaux sonores contextualisés, c'est-à-dire provenant de l'enregistrement d'une réalité quotidienne et documentaire (« real-world sound »).

Deuxièmement, la connaissance psychologique et environnementale des paysages sonores quotidiens est utilisée afin d'enrichir la production de sens. La musique est un réseau signifiant composé en partie de cette connaissance du monde.

Troisièmement, la méthode de composition dépend de la rencontre entre le compositeur et ces matériaux de travail (« soundscape material »). L'expérience de l'espace influence les principes d'organisation, les techniques d'enregistrement et de traitement sonore. Ainsi, la composition finale est intimement liée aux espaces explorés.

Quatrièmement, ce processus vise à enrichir notre compréhension du monde et à modifier nos habitudes d'écoute quotidienne (« everyday perceptual habits »). « The real goal of the soundscape composition is the re-integration of the listener with the environment in a balanced ecological relationship. »

Ces préceptes sont partagés par le concepteur sonore au cinéma, pour qui le travail avec la réalité sonore, la sélection et la distribution des sources, les renvois et les bifurcations de la mémoire perceptive de l'auditeur, l'influence de l'environnement sur les méthodes de captation, de montage, de mixage, sont des éléments importants de son travail de composition. Autant au cinéma qu'en musique, cette démarche affirme et explore les rapports nécessaires entre les sons et leur contexte. Les réflexions spatiales et les pratiques d'espace sont en définitive une façon de situer les sons dans un contexte, de faire de ce contexte une condition d'existence des éléments singuliers (sensoriels ou idéels) :

[...] each soundscape composition emerges out of its very own context in place and time – culturally, politically, socially, environmentally – and is presented in a new and often entirely different context. (Westerkamp, 2009 : 117)

Le travail des sons enregistrés implique des re-contextualisations, des utilisations de sons marqués par des environnements, des discours, des pratiques. Par exemple, la re-contextualisation de la musique de Westerkamp est une remise en espace, une confrontation spatiale (Jordan, 2010). Le travail du concepteur consiste, par des opérations de mixage, à rendre compatibles et co-présents, les respirations des personnages, les vents captés à des endroits et des moments différents et une musique convoquant déjà beaucoup d'éléments symboliques et de souvenirs d'écoute associés aux expériences quotidiennes de l'auditeur. Ces confrontations spatiales font moduler le sens et les sensations : sur les images de déambulation dans l'école, le bruit de la rivière a une présence et une étrangeté nouvelles, les bruits de portes provoquent des mouvements visuels tout en acquérant une valeur symbolique reliée à l'état instable du personnage, l'intensité des déglutitions, des marmonnements, des reniflements participe à la musicalité du paysage sonore. En somme, l'espace est le lieu concret de la mise en contexte ; plus précisément, l'espace a une fonction contextualisante. Il implique des relations, des rencontres, des parcours qui se singularisent, se concrétisent selon des distances<sup>161</sup> et des échelles de grandeur<sup>162</sup>. Nous avons bien entendu comment le son est inséparable de son espace de diffusion ; en même temps, la force du cinéma est de faire entendre ces sons dans de nouveaux contextes qui impliquent des espaces et des temporalités multiples. L'espace (le contexte) n'est donc jamais complètement déterminable ou figé, il fluctue sous l'action des confrontations, des tensions, des forces en présence. L'espace sonore n'est jamais assuré ou saturé : il peut toujours accueillir des

---

<sup>161</sup> « I would have never been able to use it in that moment myself, had I been the designer, as I am too close to my own concepts and ideas. But they were distanced from those and could easily use it. » (Jordan, 2007 : 8)

<sup>162</sup> « [T]he constant negotiation between the very Small and the very large, between the personal and the larger context which the individual exists. » (Jordan, 2007 : 13)

éléments nouveaux et des parcours d'écoute qui modifieront ces qualités phénoménales<sup>163</sup>.

\*\*\*\*\*

En définitive, ce chapitre aura été une façon de comprendre le rôle du contexte dans l'émergence et la modulation de l'expérience, de la pensée et de l'écoute. S'attarder aux mouvements qui constituent l'espace sonore nous a permis d'affirmer le caractère localisé et circonstanciel de la théorie et de la pratique. Dans ce processus, l'écoute du compositeur, du concepteur, de l'auditeur, des personnages, du théoricien circulent et résonnent dans un même espace. Cette dynamique relationnelle (les gestes et les idées émergent, se rencontrent, r(é/ai)sonent, se diffusent, s'évanouissent) est essentielle pour le chercheur-créateur, dont l'un des plus grands défis est de participer à l'élaboration d'un espace composite dans lequel les dissonances, les accords et désaccords entre sa pratique conceptuelle et sa pensée mise en acte *font sens et affectent les corps, les actions, la réalité*. Encore ici, les principes du mixage nous aideront à approfondir ces liens entre le caractère résonant de l'écoute (dont l'ouverture vers le monde sonore est nécessairement lié à un partage de la perception), le système de relais et de tensions impliquant la perception, l'action et la pensée, et la position du chercheur-créateur dans ce paradigme<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Nous adaptons ici au champ cinématographique l'analyse que fait le philosophe Jacques Derrida du contexte (1972 : 368-369)

<sup>164</sup> *L'implication* du créateur (cf. le chapitre 2) est ici inséparable d'une circulation. Ainsi, l'espace sonore permet un partage, un échange, une rencontre. « There is an interesting play here with the director's ear and the composer's ear, somehow resonating with each other. This brings me back then to « real-world listening » ; how does our daily life listening inform our choices in sound making as sound designers, or as composers ? What kind of attention do we pay to our daily life listening ? Who are we as listeners how do we relate to the sound environment around us, to the voices around us, to the music around us ? What are our attitudes to what we are hearing ? » (Westerkamp, 2010 : 124) « Prendre le son serait un acte peu engageant, ouvrir l'enregistreur, un geste neutre effectué sans nécessité de conscience. L'acte de prise de son est pourtant une proposition éveillé. Ce qui est en jeu révèle une perception individuée engageant un choix. Prendre le son, c'est dire : « écoute ce que j'ai pris pour toi ». C'est un geste social, un échange opéré à travers l'écoute, un acte adressé. » (Deshays, 2006 : 73). Sur la structure d'adresse au cœur de l'écoute, voir Szendy, 2001 et 2007.

## Chapitre 4

La pensée sonore : continuum, matière, interférence

*Un changement, dans l'ordre du discours,  
ne suppose pas des « idées neuves »,  
un peu d'invention et de créativité, une mentalité autre,  
mais des transformations dans une pratique,  
éventuellement dans celles qui l'avoisinent  
et dans leur articulation commune.  
(Foucault, 1969 : 272)*

*Écrire n'a rien à voir avec signifier,  
mais avec arpenter, cartographier,  
même des contrées à venir.  
(Deleuze et Guattari, 1972 : 11)*

*Conquérir un espace sensible,  
prospector l'océan des rapports sonores par une logique différentielle,  
s'adresse à l'intuition et à la responsabilité du musicien  
qui devient le fabriquant de sa propre relation au sonore.  
(Criton, 1996 : 43)*

Notre parcours au fil des œuvres, des discours, des techniques et des problématiques du son au cinéma (perception, organisation, espace) nous a permis de travailler et d'expérimenter une idée : la pensée, les gestes de création et l'écoute se déploient sur un plan continu qui implique un positionnement du sujet, une multiplicité de mouvements matériels et de parcours subjectifs ainsi qu'un système de relais entre des strates conceptuelles et sonores. Par conséquent, notre étude du contexte et de l'enveloppement de l'auditeur dans son milieu témoigne du caractère nécessairement localisé, spécifique, non totalisable, des discours théoriques et pratiques. Le mixage consiste ici à suivre et à tracer des trajectoires, à faire proliférer, progresser ou contenir les relations entre les composantes, à orienter les flux énergétiques, sensoriels et sémantiques.

Cette modulation temporelle des relations spatiales nous sert de modèle pour penser l'expérience sonore au cinéma *et* pour faire l'expérience sonore de la pensée – ce que nous avons nommé dans notre introduction « penser de manière sonore » (cf. p. 6-14). Dans cette dynamique, le geste (l'action) apparaît comme l'élément intermédiaire (l'intercesseur, le relais) permettant à la perception et à la pensée d'entrer en résonance, de se relancer sous le mode de l'interférence, de la dissonance ou de la co-vibration. L'action a une fonction de différenciation qui assure la performativité de l'écoute et de la pensée ; autant la perception que la conception impliquent des gestes de production et de transformation de la réalité sonore. En somme, la pratique et la pensée du mixage impliquent une mise en relation de la *perception* avec la *pensée* par l'intermédiaire de *gestes* ; ce processus délimite un *espace* d'existence, un *continuum sonore* à la fois sensoriel et conceptuel. Nous avons déjà analysé les processus à l'œuvre dans la perception des sons (chapitre 1), dans les gestes de création (chapitre 2) et dans la production de l'espace sonore (chapitre 3). Il reste donc à arpenter les principes d'émergence, de persistance et d'évanouissement de la pensée sonore contemporaine. Nous tracerons ainsi une carte conceptuelle qui remixera les différents mouvements décrits dans les chapitres précédents. En effet, la pensée sonore s'érige à partir de rencontres esthétiques (perception), de gestes d'organisation (action) et de fonctions spatialisantes (espace). Le psychologue et philosophe américain William James décrit bien les interactions entre les idées, la perception, l'action et l'espace.

By combining concepts with percepts, *we can draw maps of the distribution* of other percepts in distant space and time. [Being] indispensable for forming our plans of action, the conceptual map-making has [an] enormous practical importance. (James, 1977: 123)

Une carte conceptuelle est une représentation idéale qui décrit une expérience du monde tout en la rendant possible. La pensée sonore est une condition de possibilité de l'expérience esthétique, une façon d'inventer de nouvelles postures d'écoute, une méthode pour s'orienter dans les œuvres, une matière discursive provoquant, relançant, ou dirigeant les actions des créateurs, des auditeurs et des théoriciens.

Nous voulons dans ce chapitre « repérer l'espace qui rend possible [nos] recherches » (Foucault, 1969 : quatrième de couverture) et notre écoute. Cet espace stratifié a une dimension épistémologique et une dimension esthétique. Dans un premier temps, nous décrirons brièvement la méthode nous permettant de penser *avec* les discours des créateurs et leurs œuvres cinématographiques (et musicales). Le *pragmatisme théorique* utilise une conception précise des rapports entre la théorie et la pratique. Cette partie réflexive mettra l'emphase sur les gestes du théoricien et sur la dimension performative de la pensée. Dans un deuxième temps, nous utiliserons cette méthode afin de suivre la montée du *continuum sonore* dans le discours et les œuvres de musiciens de l'époque moderne (Varèse, Schaeffer, Fano). Par un travail théorique d'analyse et de recontextualisation, nous ferons du continuum la condition matérielle et conceptuelle de l'écoute et de la création sonore contemporaines. Nous démontrerons que le continuum rend possible le mixage, ce mode de pensée et d'action qui se manifeste par une évolution récente des outils, des pratiques, de l'écoute et de l'esthétique. Il faudra alors redistribuer les relations entre les composantes du continuum (technique, perception, objet, sujet) ; cette adaptation des caractéristiques du continuum est un aspect fondamental de notre archéologie de la perception et de l'action contemporaines. En pensant (de manière explicite ou implicite) le monde sonore comme un immense continuum matériel pouvant être découpé d'une infinité de manières, les créateurs et les théoriciens déplacent leur rapport à la technique, bricolent de nouvelles postures d'écoute, entraînent les objets et les sujets dans un même espace de modulation.

### *Le pragmatisme théorique : relier les discours et les sons*

Le rapport entre la théorie et la pratique est problématique : jamais donné à l'avance, il se construit à travers les pensées, les actions, les œuvres des créateurs et des théoriciens. Il implique une réflexion sur les relations entre les idées et les compositions sonores, entre l'esprit et le corps, entre les discours et les gestes. Le pragmatisme

théorique analyse le *fonctionnement* des résonnances, qui préside à la *formation* des figures sonores (cf. cours de Deleuze 18/01/72) ; comment une idée peut-elle influencer un geste de création ? comment le discours d'un créateur entre en relation avec ses oeuvres ? comment un problème pratique peut-il susciter une réflexion théorique ? comment les mots, les images, les sons, les idées interfèrent-ils entre eux ? Toutes ces questions permettent au théoricien de raffiner le mixage des éléments composants sa pensée. La grande disparité des matériaux utilisés ainsi que leurs différents schèmes de structuration l'obligent à retravailler continuellement ses techniques de dosage.

Par conséquent, le fonctionnalisme de notre méthode ne désigne pas une distribution réglée et fluide des composantes selon des impératifs d'efficacité et de concision. Le rôle des matériaux réflexifs est souvent disjonctif et dissonant. Nous avons rencontré dans nos recherches principalement quatre cas de figure. Premièrement, les discours des créateurs sont souvent marqués par des bifurcations, des digressions, des contradictions et des détours qui semblent au premier abord incongrus ou surprenants. Par exemple, le compositeur Michel Fano affirme que la musique est a-signifiante alors que la plupart de ces partitions sonores pour le cinéma comportent plusieurs mouvements sémantiques. Deuxièmement, nous avons remarqué des dysfonctionnements (des décalages, des interstices) entre les propos des concepteurs sonores et l'esthétique de leurs œuvres. Par exemple, la parenté entre l'univers sonore des films de Jacques Leduc (*Trois pommes à côté du sommeil*) et « l'époque des grands cris », l'énergie du *free jazz* dont se réclame le concepteur sonore Claude Beaugrand est plutôt indirecte. Troisièmement, certaines idées ou discours permettent de redistribuer les composantes audio-visuelles d'un film qui leur est étranger. Par exemple, la pensée du musicien improvisateur Denis Levaillant produit des mouvements sémantiques et sensoriels qui redéfinissent notre écoute et notre compréhension du film *Step Across the Border* – cette action d'interférence par un travail de recontextualisation est aussi à l'œuvre dans la rencontre entre le régime des petites perceptions de Leibniz et le cinéma de Claire Denis. Finalement, le mode de raccordement des matériaux réflexifs et des gestes peut tout autant augmenter le champ d'action du créateur qu'en diminuer l'élan

vital. L'exemple le plus explicite à cet égard est celui du compositeur Stéphane Roy, qui a constaté l'aspect didactique et la stérilité d'une application directe de ses outils analytiques dans sa pratique compositionnelle, mais qui a, par le fait même, développé une conscience de ses gestes d'écriture<sup>165</sup>.

Le pragmatisme théorique s'intéresse aux chemins que tracent ces défaillances, ces incomplétudes, ces écarts et ces différences dans l'espace résonnant du langage et du geste, du son et de l'idée, de la théorie et de la pratique. Cette méthode inscrit les discours dans un contexte plus vaste, elle s'attarde aux ré-enchaînements entre les mots, les gestes et les œuvres. Elle utilise la circulation et l'interférence pour construire sa propre pensée sonore : « la logique d'une pensée, ce sont les passages, les poussées, les bifurcations par lesquelles elle passe chaque fois qu'elle pose un problème ou l'abandonne pour un autre. » (Cardinal, 2010 : 10). Ainsi, le théoricien (ou le créateur) module les idées jusqu'au moment où elles relancent l'action. Lorsque ce relais survient, le discours n'a pas toujours poussé l'idée à sa limite conceptuelle : par exemple, la notion de *partition sonore* développée par les compositeurs Edgard Varèse et Michel Fano posent plus de questions qu'elles n'offrent de solutions (désigne-t-elle la bande sonore en entier, les sons musicaux, les indications écrites, la composition abstraite ou un composite tout autre ? quelle place accorde-t-elle à la production de sens par rapport à l'Ordre musical recherché ? Ces aspects peu formalisés donnent à l'idée un pouvoir d'adaptation ; les idées peuvent alors s'inscrire dans différents contextes de création, changer de forme ou se découvrir de

---

<sup>165</sup> « En tant que compositeur, j'ai fait toutes sortes d'expériences avec ma grille d'analyse fonctionnelle. Je me suis dit que je pourrais formaliser mon travail à partir de ces fonctions et trouver une façon de concevoir théoriquement mon œuvre avant de commencer à la travailler. Ça n'a pas marché. Ça ne marche pas, parce que la conceptualisation *a priori* est désincarnée. Je m'intéresse à la morphologie sonore, ce qui me stimule, c'est la matière [...] Dans ce contexte, les fonctions sont des concepts abstraits, des coquilles vides que l'on doit remplir. [...] En somme, je ne peux pas le prouver, mais je suis convaincu que mon travail de compositeur n'aurait pas été ce qu'il est si je n'avais pas développé le cadre théorique de l'analyse fonctionnelle. Quand je compose, je suis conscient de mes gestes, je me dis : « Tiens, là, je suis devant une situation où j'ai utilisé une fonction d'engendrement ». C'est un après coup immédiat. C'est comme si c'était en dialogue avec le travail que je fais. Ce n'est pas en amont, ce n'est pas avant, c'est en même temps ; tout de suite, je réagis, je me dis : « Tiens, je suis dans une situation stratifiée » ; je prend conscience de mes actions et, à ce moment, mes fonctions sont utiles. » (Roy, 2009 : 5-6. Sur la grille d'analyse fonctionnelle, cf. *ibid.*, 2003 : 339-389)

nouvelles composantes. C'est Gilles Deleuze qui a le mieux décrit ce processus local et multiple :

Tantôt on concevait la pratique comme une application de la théorie, comme une conséquence, tantôt au contraire, comme devant inspirer la théorie, comme étant elle-même créatrice pour une forme à venir. De toute façon on concevait leurs rapports sous forme d'un processus de totalisation, dans un sens ou dans l'autre. Peut-être que, pour nous, la question se pose autrement. Les rapports théorie-pratique sont beaucoup plus partiels et fragmentaires. [U]ne théorie est toujours locale, relative à un petit domaine [...] Dès que la théorie s'enfonce dans son propre domaine, elle aboutit à des obstacles, des murs, des heurts qui rendent nécessaire qu'elle soit relayée par un autre type de discours (c'est cet autre type de discours qui fait passer éventuellement à un domaine différent). La pratique est un ensemble de relais d'un point théorique à un autre, et la théorie, un relais d'une pratique à une autre. Aucune théorie ne peut se développer sans rencontrer une espèce de mur, et il faut la pratique pour percer le mur. [Ce processus implique] un système de relais dans un ensemble, dans une multiplicité de pièces et de morceaux à la fois théoriques et pratiques. [...] Il n'y a plus de représentation, il n'y a que de l'action, de l'action de pratique, de l'action de théorie dans des rapports de relais ou de réseaux. (Deleuze, 2002 : 288-289)

Le discours du créateur est un « matériau réflexif » (Cardinal, 2010 : 9) qui contient des éléments pratiques (description de gestes, de techniques, de contextes) et théorique (concept, idée, thème, problème) ; ces éléments discursifs entretiennent des rapports avec des éléments non discursifs. S'attarder au fonctionnement de ces relais fait apparaître les problématiques (localisés) qui animent les créateurs : le protocole de prise de son décrit par Leslie Shatz s'inscrit dans un ensemble problématique où la modulation de l'espace cinématographique donne une consistance aux états d'âme de personnages survivants ; la conception collective du cinéma de Claude Beaugrand résonne avec les gestes de la pêche au son ; la conception multi-sensorielle de l'écoute d'Évelyn Glennie modifie la démarche de Thomas Riedelsheimer et amplifie l'expérience corporelle de l'auditeur au contact du film.

La théorie et la pratique s'inscrivent dans le continuum de l'expérience, ce sont deux modalités interdépendantes de cette expérience. Elles représentent deux façons distinctes et complémentaires d'interagir avec le monde<sup>166</sup>. Le pragmatisme théorique suppose qu'il n'y a pas de « gouffre épistémologique » entre les idées et le monde matériel, entre la pensée et les actions<sup>167</sup>. Dans ce contexte, les *relations*, les *rappports*, les *connexions* ont le même statut que les résonances sonores ; elles font partie de l'expérience et ne sont pas de pures déductions ou inventions de l'esprit. Comme nous l'avons analysé à plusieurs reprises, la matérialisation d'une idée dans un complexe audiovisuelle a une réalité qui affecte autant l'expérience sensorielle que la pensée ; ainsi, on ne peut réduire la filiation (*L'Intrus*), la mémoire de la langue (*Trésor de la langue*) ou la survivance (*Last Days*) à une opération de l'esprit. Les idées et les sensations se relancent ; leurs *rappports* tracent des mouvements réels qui emportent ou déplace le corps et l'esprit.

[La connaissance] consiste en expériences intermédiaires (possibles sinon effectives), se développant par un mouvement continu [...] C'est dans ce fait de continuer et de corroborer, pris non dans un sens transcendantal, mais au sens où il indique des transitions vraiment éprouvées, que consiste tout ce que peut contenir ou signifier la connaissance d'une perception par une idée. [...] La connaissance [...] signifie « déplacement » déterminé. [Les intermédiaires] font intégralement partie de l'expérience. (James, 1998 : 85 et 102)

---

<sup>166</sup> Aristote distingue trois modes d'être (ethos) : la *poiesis* (fabrication), la *praxis* (action) et la *theoria* (connaissance, contemplation) (Éthique, 236). Heidegger analyse ces trois « dispositions découvranes de l'étant » afin de distinguer les manières d'être-au-monde, de rencontrer et de disposer de la réalité. (1986 [1927] : paragraphe 32). Ces philosophes hiérarchisent les modes de connaissance théorique (*sophia*) et pratique (*phronesis* et *techne*) selon leur capacité de révélation de l'essence de l'être. La position de James, que nous partageons, s'attarde plutôt au fonctionnement de ces ethos sans présupposer à l'avance des types de relations possibles entre la théorie et la pratique.

<sup>167</sup> William James décrit et critique la distinction de nature entre l'idée et l'objet qu'elle désigne : « La relation entre l'idée et l'objet, ainsi rendue abstraite et saltatoire, est alors considérée comme plus fondamentale [...] Le pont d'intermédiaires disparaît pour ne plus réapparaître, même virtuellement. Votre égarement est alors pareil à celui d'un historien qui, éperdu d'admiration pour le pouvoir personnel de Napoléon, laisserait de côté ses maréchaux et ses armées, et vous accuserait de faire erreur si vous décriviez ses conquêtes comme effectuées par leur moyen » (1998 : 147-148 [105]).

Le pragmatisme théorique adopte cette conception ambulatoire de la connaissance ; il suit des mouvements, subit des passages, participe aux résonances à l'intérieur d'un tissu conceptuel et matériel continu.

Par souci d'efficacité – rappelons que nous jugeons la valeur d'une idée en mesurant ses effets pratiques sur l'écoute, la création et la pensée sonore (cf. l'introduction) – le pragmatisme théorique évite la prolifération conceptuelle et les retours réflexifs sur sa méthode. Le théoricien tente de conserver la fluidité et la vitesse de circulation des matériaux réflexifs dans le complexe matériel-idéal de la pensée. C'est pourquoi nous croyons que l'exposition des présupposés de notre méthode est utile, mais qu'elle doit la plupart du temps rester sous-jacente ; le pragmatisme théorique est la force conceptuelle qui rend possible les opérations de recontextualisation, de dosage, de superposition et d'enchaînement des matériaux sonores, visuels, réflexifs, etc. La dynamique qu'il instaure n'a pas à être soulignée continuellement ; par exemple, le théoricien tient compte des imprécisions et des contextes, ces derniers produisent des effets sur sa pensée, mais n'ont habituellement pas besoin de figurer textuellement dans son argumentation. Ainsi, notre exposition des principes du pragmatisme théorique concerne en grande partie les processus, les parcours et le travail préalables à l'élaboration de notre pensée.

Le lecteur consciencieux pourrait relire nos trois premiers chapitres en gardant en tête cette méthode. Le lecteur curieux mais économe de son temps pourra mesurer les effets du pragmatisme théorique tout au long de ce chapitre. Nous suivrons maintenant l'émergence, les mouvements et les déclinaisons de la notion de continuum sonore dans la pensée et la pratique musicale et cinématographique. Nous serons à l'écoute des effets de la *sensibilité musicale* au cinéma. Les transferts, les échanges et les passages entre la musique et le cinéma modifieront de manière durable notre façon de penser et de travailler le son filmique.

*Edgard Varèse : dispositif, matériau, organisation*

Dès l'avènement du cinéma sonore, le compositeur Edgard Varèse prend acte de la transformation de la musique au contact des images cinématographiques :

L'œil et l'oreille ne perçoivent pas de la même façon et la synchronisation n'en tient pas compte. On s'obstine à enregistrer de la musique jouée par les orchestres habituels, alors que les valeurs instrumentales sont complètement déformées [...]. [Le cinéma] est le premier moyen moderne, scientifique, qui soit offert à la musique de s'évader de la tradition dont elle est prisonnière. J'attends moi-même la première occasion de m'essayer (1930 : 57)

La rencontre entre les sons et les images « déforme » la valeur expressive de la musique. Nous assistons à une redistribution des éléments musicaux ; les blocs et les masses sonores sont entendus en s'alliant, en se confrontant, en s'enveloppant avec les blocs et les masses visuels. La composition musicale doit tenir compte de cette « copénétration de volumes et de plans visuels [et] sonores » (*ibid.*). Ce phénomène d'interaction est rendu possible grâce au dispositif technique du cinéma, que Varèse désigne comme la dimension scientifique du 7<sup>ème</sup> art ; en effet, la fixation de la musique et de l'image sur un support d'enregistrement modifie la perception, la manipulation et l'organisation des matériaux. Varèse voit dans ce dispositif une façon moderne de réinventer la musique, de placer la progression rythmique et spatiale des sons sculptés au centre du processus de composition. Pour ce créateur, toute œuvre musicale se construit grâce aux interactions entre la volonté artistique, les outils de composition et l'espace sonore ; le cinéma renouvelle ces trois éléments, il en redéfinit les enjeux.

Varèse basent sa réflexion et sa pratique de la musique de film sur une double interrogation. Premièrement, il questionne les possibilités expressives du dispositif « d'enregistrement/montage/diffusion » cinématographique ; la dimension technique du cinéma permet alors de repenser le fait musical, de le mettre en jeu, de le redéployer sur un nouveau territoire esthétique. Deuxièmement, il trace les contours d'une « problématique de l'audio-visuel » (Fano, 1986 : 182) en posant la question des relations

entre les sons et les images, de leur perception conjointe et simultanée à l'intérieur du complexe *cinéphonographique*. Varèse s'interroge alors sur les effets du silence sur le drame (Varèse, 1940 : 110-111), sur la façon de percevoir le potentiel musical d'une image (*ibid.* : 109), sur la nécessité d'inventer des sons pouvant résonner avec la modernité de l'appareil cinématographique (*ibid.* 1930 et 1970 : 77), sur le rythme créé par un amalgame sonore et visuel en contrepoint (Varèse, 1940 : 111), sur les caractéristiques de l'écoute de la musique dans un contexte cinématographique (Varèse, 1930).

Toutes ces questions ont pour but d'ouvrir le champ d'action du compositeur, de définir les gestes et les utilisations fructueuses des outils de captation, de manipulation et de diffusion du cinéma, qui deviennent des instruments de composition, au même titre que le papier ou les instruments de musique. À ce sujet, le texte « Le son organisé pour le film sonore » (publié en 1940) pose les bases d'un nouveau paradigme : l'art cinématographique, avec ses amalgames hétérogènes de bruits enregistrés, favorise un élargissement du cadre de la musique. Le compositeur préfère l'expression « son organisé » parce qu'elle « rend mieux compte du double aspect de la musique, en tant qu'art-science » (Varèse, 1940 : 108). Le son organisé assume et explore le rôle fondamental de la technique dans la création des formes et la formation de la sensibilité esthétique. Si toute musique se matérialise par un amalgame entre la technique et l'esthétique, Varèse se passionne en particulier pour les « découvertes récentes » liées à l'enregistrement sonore. Les techniques de prises de son et de montage de la piste optique cinématographique offre ainsi un potentiel créatif encore peu exploré qui permet « d'espérer une libération totale de la musique » (*ibid.* : 108).

La réflexion de Varèse sur la musique de film prolonge donc son projet musical, qui est « d'ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons » (1959 : 276). Le cinéma, en tant qu'espace de rencontre entre des bruits, des paroles, des musiques et des images fixées est un art prometteur pouvant accélérer ce mouvement d'ouverture. Le dispositif sonore cinématographique – qui permet la captation, l'enregistrement, la manipulation et la diffusion du son – va favoriser un contrôle et un raffinement « de tous les paramètres de

la musique ». Les « machines scientifiques » du cinéma offrent plusieurs « avantages » qui permettront de modifier et de matérialiser la volonté artistique du musicien moderne (1939 : 107). Ainsi, la technique ouvre un nouvel espace sonore qui rendra possible une nouvelle pensée musicale. On retrouve ici une idée récurrente chez Varèse qui consiste à ne pas réduire l'imagination à l'échelle humaine : si les possibilités des machines excèdent les capacités de l'orchestre, de l'instrument, de l'interprète et de l'oreille, il faut en tenir compte et élargir notre perception et notre imagination :

Le microphone est un détecteur incomparablement plus sensible que notre modeste tympan. Pourquoi devrions-nous lui imposer nos limites physiologiques, et lorsque les ondes sonores prennent autant d'importance dans le film que les ondes lumineuses, pourquoi restreindrait-on le rôle du « son organisé » ? (1940 : 109)

Ce principe s'applique à tous les paramètres musicaux : le microphone capte des *timbres* dont la richesse peut servir à l'élaboration musicale ; les manipulations de la bande élargissent le spectre des *hauteurs* dans le grave et l'aigu ; l'amplification permet de moduler l'*intensité* des sons sur une échelle beaucoup plus fine et étendue que les nuances d'une partition (*pianissimo, forte*, etc.) ; le système de diffusion favorise « un sens de la projection sonore dans l'espace » dépassant la représentation naturaliste de l'orchestre ; l'enregistrement permet un contrôle novateur de la *durée* grâce à la superposition de rythmes multiples et concurrents (cf. 1939 : 107)<sup>168</sup>. Ainsi, le dispositif sonore permet un contrôle de plus en plus fin des cinq paramètres musicaux (hauteur, timbre, intensité, espace, durée), qui deviennent des éléments importants de l'organisation d'un univers musical élargi. Le compositeur peut maintenant créer et maîtriser l'évolution d'un matériau musical qu'il conçoit pour chaque œuvre : « tous les sons imaginables peuvent être parfaitement reproduits et maîtrisés dans leur qualité, leur intensité et leur timbre, ce qui nous ouvre des horizons auditifs infinis » (1940 : 110).

---

<sup>168</sup> « En jetant un éclairage nouveau sur la nature, la science permet à la musique d'évoluer –ou mieux de s'épanouir et de se transformer au fur et à mesure des temps qui changent– *en révélant à nos sens des harmonies et des sensations jamais perçues auparavant.* » (Varèse, 1936 : 91, nous soulignons. Cf. aussi les pages XXXX de cette thèse).

Le son organisé désigne donc une pratique musicale élargie : en découpant un espace sonore infini, le compositeur s'intéresse à la création et à l'évolution des matériaux, il considère les possibilités électroacoustiques de révélation, de manipulation et de diffusion des sons comme des outils conjuguant les dimensions scientifique et artistique de la musique.

Ce « « son organisé » a un rôle plus important que jamais à jouer en tant que support dynamique et dramatique au cinéma [...] Maîtrisant une quantité de sensations et d'émotions, depuis la sensation purement physique jusqu'à la conception la plus abstraite, le « son organisé » peut intervenir lorsque la parole a atteint les limites de son efficacité et lorsque la précision de l'image semble restreindre l'envol de l'imagination » (*ibid.* : 108-109).

Deux éléments de cette citation sont importants pour notre réflexion. Premièrement, le son organisé est appelé à jouer un rôle expressif autant dans son interaction avec les autres sons qu'avec les éléments de l'image ; « l'envol de l'imagination » peut être provoqué par un assouplissement du réalisme photographique ou par un système de relais entre la parole et la musique. Ainsi, le compositeur délimite sa zone d'influence esthétique en mesurant les effets produits par l'interaction du son organisé avec les autres matériaux filmiques<sup>169</sup>. Deuxièmement, le son organisé a une capacité d'affection infinie, qui va de la sensation purement physique jusqu'à la conception la plus abstraite. Le compositeur devra alors percevoir la valeur expressive du son selon les contextes et explorer la dimension dramatique et/ou énergétique du cinéma. La musique de film peut

---

<sup>169</sup> La distinction entre parole et son organisé semble en contradiction avec la volonté du compositeur d'ouvrir la musique à tous les bruits du monde. C'est une tension récurrente du discours de Varèse qui considère parfois le son organisé comme un paradigme qui remplace la musique et parfois comme une catégorie de sons, comme en témoigne cette remarque au sujet de *Désert* : « On évitera les voix, donc le dialogue. Il n'y aura pas de mélange de l'élément humain, vocal, avec le son organisé et l'ensemble instrumental » (Charbonnier, 1970 : 66). Il faut apprendre à composer avec ces imprécisions : les concepts flous ont une malléabilité qui servent souvent bien les artistes dans leur création et leur réflexion. On remarque dans plusieurs cas que ces imprécisions ne sont pas résolues parce qu'elles permettent des glissements, des mutations dans les pratiques compositionnelles et conceptuelles. (cf. De Sousas Dias, 2007 : 305-306)

investir une infinité de territoires émotionnels, atmosphériques, sensoriels, symboliques, narratifs, et doit à chaque fois inventer la forme rendant possible ces affects.

Le dispositif sonore cinématographique appelle donc l'élaboration d'une nouvelle pensée compositionnelle (Dufourt, 1985 : 107). La faculté d'imagination est mise à l'épreuve par les configurations sonores rendues possibles par les techniques d'enregistrement et de synthèse. Pour Varèse, chaque époque se donne les matériaux qui viendront stimuler la sensibilité des auditeurs contemporains. Or, l'utilisation des sons produits par les instruments de concert du 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècle ne rendent pas compte des réalités présentes sur l'écran de cinéma. Ainsi,

[...] lorsqu'on voit [...] un formidable cataclysme de la nature, une tornade par exemple, l'accompagnement musical d'un orchestre symphonique important est par trop apte à évoquer chez l'auditeur, non pas ce drame réel et défini de la nature, mais plutôt le chef d'orchestre gesticulant qui dirige ses musiciens dans l'exécution d'une tempête de *Guillaume Tell* [ou] du *Vaisseau fantôme*. (Varèse, 1940 : 110)

Il faut contourner cette mémoire culturelle de l'auditeur en préconisant « l'agencement de sons qui, possibles aujourd'hui, n'auraient pu être produits hier » (*ibid.*). Les dispositifs d'enregistrements et de synthèse rendent possible la « production de combinaisons de sons entièrement nouvelles » (*ibid.*). Ce sont ces agencements qui peuvent donner au son organisé sa valeur expressive cinématographique.

La composition pour le cinéma se décline donc autour du couple matériau-organisation : le compositeur doit choisir et façonner des matériaux inouïs à l'aide de ces outils électroacoustiques, mais il doit également les combiner, créer des tensions, des enveloppements et des développements en organisant leurs rencontres.

Ces sons ne doivent pas être considérés comme des entités séparées qui créent une atmosphère par des effets isolés, mais bien comme des

matières thématiques capables d'être organisées en une partition [sonore] (*ibid.* : 110).

Le compositeur au cinéma doit organiser les rapports musicaux d'un monde sonore élargi, comprenant les bruits et les voix de la réalité filmée. Ces relations s'inscrivent à l'intérieur d'une structure globale aux frontières continues, que Varèse appelle la *partition sonore*. Cette partition désigne à la fois un système écrit de notation en vue d'une réalisation sur un support et un travail concret d'écriture du son. D'un côté, le compositeur transcrit sa pensée musicale à l'aide d'une « écriture sismographique » (Varèse, 1936 : 92-93) ; il bâtit ces relations musicales à l'aide de courbes, de fluctuations et de blocs dont les traces graphiques seront autant d'instructions pour l'utilisation du dispositif cinématographique. D'un autre côté, le compositeur écrit directement avec les matériaux, il organise son œuvre en distribuant et en sculptant des masses sonores à l'aide des outils modernes, de son « instrument-machine » (*ibid.*). La partition – qui deviendra plus tard, comme nous l'entendrons, le continuum sonore – est donc à la fois le lieu de conception et de matérialisation, d'actualisation de l'œuvre. C'est grâce à cette partition sonore que les sons acquièrent leur puissance d'affecter. La partition est le lieu de structuration des sons organisés ; elle offre au compositeur de musique de film une emprise sur un espace sonore infini. La partition sonore affirme les interrelations entre les différents sons d'un film et la nécessité d'en structurer les rapports musicaux. En définitive, la création musicale pour le cinéma, par l'entremise de l'organisation d'une partition sonore, dévoile le processus de résonance entre la volonté de l'artiste, les outils de production sonore et l'espace musical. L'écriture se fait à même le support de fixation, la partition devenant à la fois l'œuvre et le lieu où le compositeur inscrit, grave, trace ses matériaux et élabore une structure musicale abstraite.

Cette partition sonore entretient avec « la continuité dramatique du film » des rapports nécessaires liés à la réalité audio-visuelle du travail cinématographique (1940 : 110). Cette continuité est perceptible à travers des « trames d'éléments disparates, sonores

et visuels » (*ibid.*). Le tissu dramatique du film se constitue dans les relations entre les sons et les images. La bande sonore et la bande image représentent « deux forces vives » qui peuvent se compléter, en s'opposant par exemple.

Bien souvent, le moment le plus passionnant d'une situation dramatique sera mis en relief beaucoup mieux par un arrêt brusque de tous les sons que par un déchainement musical. » (*ibid.* : 110-111). « À certaines violences de la musique doivent correspondre des images antagonistes. À des sons violents s'opposeront [...] des images dépourvues de toute violence. (Charbonnier, 1970 : 66)

Le compositeur doit penser les interactions du son et de l'image dans leur rapport dynamique (opposition de forces). Il n'y a donc pas une frontière stricte entre le drame et l'organisation formelle des sons ; c'est plutôt la mise en relation des matériaux sonores et visuels qui donne une consistance au drame. Cette relation privilégiée est possible parce que la force d'affection spatiale de la projection sonore s'apparente « à ce qui émerge des rayons lumineux émis par un puissant projecteur » ; en somme, le « voyage dans l'espace », en tant que moteur du drame, est un sentiment partagé par l'oreille et par l'œil (Varèse, 1936 : 91). Cette dimension importante de la nouvelle musique est un élément primordial pour la composition musicale audio-visuelle.

\*\*\*\*\*

Nous retrouvons dans ce texte de Varèse les grandes problématiques qui animeront jusqu'à nos jours la réflexion sur le son au cinéma (les sonorités adéquates, les rapports entre les sons, les interactions entre la musique et les images, le rapport entre la technique et l'esthétique, les pouvoirs expressifs de la musique audio-visuelle). Varèse reste fidèle à sa démarche prospective : il pose les bases d'un champ d'expérimentation. Ainsi, les exemples de la tornade ou de la synchronisation son-image ont une valeur générale ; ils doivent orienter les recherches futures du compositeur dans le domaine du

son organisé pour le film sonore. Malgré son souhait formulé au début des années 30 (« J'attends moi-même la première occasion de m'essayer »), Varèse ne composera qu'une partition sonore de 3 minutes, « La procession de Vergès », pour le film documentaire *Around and About Joan Miro* (Thomas Bouchard, 1955). Le son organisé sera également intégré à la pièce *Désert* (1954), qui selon les volontés du compositeur, devait contenir une dimension visuelle<sup>170</sup>. L'écoute de ces partitions sonores nous indiquent la forme expressive qu'entrevoit Varèse pour le son organisé. « La procession de Vergès »<sup>171</sup> mélange les sons modifiés provenant d'instruments percussifs à la variation d'une masse continue évoquant un univers industriel. La recherche de sonorités et de rythmes nouveaux s'inscrit ici dans une volonté proprement musicale, les sons étant des matières thématiques qui conservent un grand écart avec la réalité sonore quotidienne propre à la prise de son direct cinématographique. Le compositeur ne travaille donc pas avec les références liées aux sources sonores, il ne produit pas de sens à l'aide de la valeur indiciaire des sons enregistrés, mais crée plutôt une musique de film composée de sonorités inouïes. *Déserts* suit la même logique :

[...] les interpolations de son organisé sont fondées sur ce que l'on pourrait appelé des sons bruts (friction, percussion, sifflement, « swishing » ou sonorités cinglantes, broyage, souffle) qui ont été, grâce à l'électronique, filtrés, transposés, transmués, mélangés et composés pour s'adapter au plan préétabli de l'œuvre (Varèse, dans Vivier, 1973 : 154).

La composition se fait donc ici selon une démarche abstraite : le compositeur pense l'agencement de matériaux sur une partition écrite où il intègre un vaste monde sonore à l'aide d'une notation « sismographique ». Il devra ensuite concrétiser cette structure à

---

<sup>170</sup> « Je veux qu'on fasse un film sur *Déserts* [...] Dans l'intention, les images ne seraient pas descriptives, mais successives. Successions, oppositions de plans visuels, comme il y a des successions et des oppositions de plans sonores. Images abstraites mais peut-être « représentatives ». Par exemple, des visages humains si l'imagination du scénariste le veut aussi » (Charbonnier, 1970 : 65-67).

<sup>171</sup> Cette œuvre n'a jamais été éditée. Elle est exclut des « œuvres complètes » de Varèse publiée par Decca (direction : Riccardo Chailly, 1998). Il est par contre possible de trouver des enregistrements « pirates » sur internet. De plus, le film de Thomas Bouchard n'est pas disponible. Faute de mieux, notre analyse se base sur l'écoute du son organisé sans les images.

l'aide des outils électro-acoustiques, qui permettent de sculpter les sons pour les « accorder » avec la structure inscrite sur la partition, sur « le plan préétabli de l'œuvre ».

### *Émergence et résonance du continuum musical au cinéma*

Contrairement à la musique, le cinéma est dès le départ un art de l'enregistrement, de la captation et de la modulation automatisés du réel. Utilisant d'emblée un dispositif de fixation des sons et des images, le cinéma a toujours eu à composer ses matériaux sonores à partir du continuum matériel contenant tous les bruits du monde. Varèse voulait « conquérir » cette réalité afin d'explorer de nouvelles avenues compositionnelles et conceptuelles ; le cinéma appelle plutôt un travail expressif allant des sons concrets vers les structures abstraites. Le continuum n'élargit pas seulement les possibilités d'organisation musicale ; il impose également des limites matérielles aux idées, il configure des agencements potentiel et des relations effectives, et il diffuse des forces expressives qui dépassent la volonté du concepteur sonore.

Au niveau empirique, l'infinité des données sonores forme un *continuum matériel*. Il n'existe pas de coupure franche entre les sons qui s'enveloppent, se mélangent, se dispersent, se concentrent, selon une distribution et une hiérarchisation changeante, relative<sup>172</sup>. Cette conception de la réalité sonore implique de nouveaux défis, de nouvelles contraintes et limites. En effet, l'organisateur des sons doit définir des règles de sélection, des techniques de manipulations des matériaux et des principes d'organisation qui traceront à chaque œuvre un espace d'écoute différent. Par exemple, la tripartition des matériaux sonores du cinéma entre les voix, les bruits et la musique dépend d'un principe de hiérarchisation relatif : que ce soit le degré de réalisme (Schaeffer), la valeur

---

<sup>172</sup> « Avec les moyens électroniques ou électro-acoustiques, la notion de chromatisme et plus généralement, d'échelle discontinue, tend à disparaître au profit d'un continuum total, qui vaut pour les quatre composantes sonores » (Boulez, 1966 : 284) Boulez fait ici références à la hauteur, durée, timbre et à l'intensité. À l'époque de l'écriture de ce texte, l'espace n'était pas encore pour le compositeur un paramètre fondamental.

sémantique (Fano), la nouveauté sonore (Varèse) ou la récurrence historique (Chion), chaque distribution traduit une façon d'écouter et d'organiser les sons au cinéma. Les coupures opérées sur le continuum matériel sont ainsi distribuées sur la partition sonore, qui constitue un *continuum esthétique*. Pour s'inscrire dans l'ordre musical ou cinématographique, l'espace sonore a besoin d'être découpé, divisé, organisé.

« Le « continuum » se manifeste par la possibilité de *couper* l'espace suivant certaines lois ; la dialectique entre continu et discontinu passe [...] par la notion de *coupure* ; [...] le continuum est cette possibilité même car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure [...] change le continuum de signe » (Boulez, 1965 : 95-96).

Le continuum acquiert ses qualités par ses coupures, c'est-à-dire par le choix des matériaux et leurs modes d'organisation. Ainsi, le continuum désigne à la fois une façon de penser l'univers sonore et une façon concrète de le moduler. À la fois condition de possibilité et actualisation esthétique des idées et des affects, le continuum « substitue à un système stable le contexte d'un espace à organiser » (Criton, 1998 : 74). Dans ce paradigme, les opérations de la pensée se déploient à travers des gestes, des structures, des techniques. En somme, le continuum enchevêtre la pensée dans des conditions matérielles et la perception dans une conception de la matière sonore ; il ouvre ainsi un nouvel espace de création théorique et pratique.

Nous étudierons les divisions opérées par deux musiciens/théoriciens : Pierre Schaeffer et Michel Fano. Leurs analyses très différentes nous montreront la relativité des hiérarchisations du continuum : la tripartition n'est donc pas une donnée préalable déterminant tout découpage singulier, c'est une configuration aux frontières mouvantes qui traduit la singularité perceptive et idéale d'une œuvre. En d'autres termes, tout créateur sonore doit se poser – de manière explicite ou implicite – la question des frontières, des relations et des passages entre la musique, les bruits et la parole. De plus, c'est le mixage des composantes qui rend plus apparentes les qualités musicales, langagières ou matérielles d'une figure sonore. La modulation d'un son permet de faire entendre la musicalité d'un bruit quotidien, la qualité plastique d'une voix ou la

signification d'une musique... Les trois catégories de la tripartition sont donc des étiquettes qui, dans la réalité sonore, se matérialisent sous la forme d'entités hybrides, de composés intermédiaires à la frontière des distinctions.

*Pierre Schaeffer : dispositif, réalisme, langage des choses*

Dans une série de trois textes portant sur « l'élément non visuel au cinéma »<sup>173</sup> publiée en 1946, Pierre Schaeffer découpe le continuum et en hiérarchise les composantes. La piste sonore se compose de trois types de bruits, trois éléments « extrêmement hétérogènes » : le bruit des choses, le bruit des mots et le bruit des instruments (45). Schaeffer distribue tous les sons sur un même plan : l'univers global des bruits souligne la continuité du monde sonore et rend possible les interactions entre tous les sons de la bande sonore.<sup>174</sup> Le bruit au cinéma est un support matériel sur lequel s'inscrivent des informations non sonores : la parole transmet le code langagier, l'instrument transmet le code musical et les choses nous informent sur les qualités des objets (code indiciel). Le continuum se divise en trois zones disparates selon le type d'information véhiculé et l'identité de la source d'émission. Les choses, les hommes et les instruments de musique provoquent par le fait même différentes postures d'écoute. Ces dernières s'inscrivent dans un circuit où elles se relancent et s'impliquent. Dans ce processus, l'organisation et la manipulation des sons déplacent les habitudes perceptives ; par exemple, le mixage des composantes peut rendre secondaires l'écoute (causale) ou la compréhension (du sens) au profit de l'ouïr (perception brute) ou de l'entendre (qualification de la matière). (Cf. Schaeffer, 1966 : 112-128 et Cardinal, 2014). En somme, les bruits ont des configurations internes qui provoquent des postures d'écoutes, et ces différentes postures se relancent et permettent de franchir les frontières du continuum.

---

<sup>173</sup> Cette désignation par une formule négative (« non visuel » au lieu de « sonore ») est symptomatique du rôle accordée au son dans les discours de l'époque.

<sup>174</sup> Bien sûr, le mot « bruit » n'a pas ici la connotation négative de nuisance, de parasitage, mais bien celle d'une matière complexe difficilement maîtrisable.

Schaeffer classe ensuite les éléments du continuum en suivant un principe de hiérarchisation :

[...] il me semble important de bien marquer [...] en quoi ces trois sortes d'éléments partent du réalisme de l'image en s'en écartant de plus en plus, dans un ordre qui est bien évidemment celui qui va du bruit à la parole et de la parole à la musique (*ibid.*).

Le degré de proximité avec le réalisme de l'image permet de juger à la fois de la force expressive des différents bruits du cinéma et de critiquer une utilisation restreinte et inadéquate de la parole et de la musique. Le cinéma a une « essence réaliste » ; « l'image ne peut montrer que des choses », elle garde une trace de la réalité et inscrit sur la pellicule des sujets et des objets sans passer par le filtre de la perception humaine (nature indiciaire). Par conséquent, le bruit, en tant que « langage des choses », « est le seul son parfaitement adéquat à l'image » (*ibid.*). Le cinéma et la radio doivent explorer les territoires qu'ils sont les seules à pouvoir défricher. « Le langage est proprement symboliste et idéaliste, il fait des signes ; la radio et le cinéma sont réalistes et naturalistes, ils ne sont pas des signes de l'homme mais des signaux que lui envoient les objets. » (2010 : 53-55). À l'abstraction du langage de l'homme s'oppose la concrétion du langage des choses.

Cette singularité détermine les usages expressifs du dispositif d'enregistrement et oriente les gestes de création<sup>175</sup>. Pour Schaeffer, le cinéma doit rendre compte du langage des choses plutôt que de tenter de le subordonner au langage des hommes ; si le cinéma utilise le « bruit des hommes », la parole, il doit la considérer comme « un écho du réel », comme « la rumeur des personnages et non comme un texte qu'ils ont à dire » (1946 : 47). L'intonation des phrases et le grain de la voix ont plus d'importance que le texte, ce qui distingue le cinéma (qui va du réalisme au surréalisme) du théâtre (qui va du naturalisme

---

<sup>175</sup> Afin de rendre compte de la dimension prescriptive des discours modernistes de Varèse, Schaeffer et (plus loin) Fano, nous avons conservé les formulations représentatives de cet état d'esprit (« le cinéma doit... », « la musique doit... », « il faut libérer », etc.). Nous verrons que ce devoir se transforme plutôt en responsabilité dans le paradigme contemporain. La prescription témoigne de la volonté de ces créateurs/théoriciens de transformer ou définir par leur discours les actions légitimes et signifiantes.

au lyrisme). Selon ce même principe, le cinéma doit éviter la musique-illustration, qui mime et amplifie les conceptions de l'homme, pour mettre en scène la musique-matériau, qui résonne avec les éléments de l'image et participe à l'expressivité de l'ensemble filmique. « De la conjonction dans le temps de deux matériaux originaux à caractère fort, l'un musical, l'autre visuel, [...] naît un complexe d'impressions particulièrement riches » (1946b : 65). Le bruit des instruments a alors un langage qui entre en dialogue avec les choses montrées à l'écran, permettant au spectateur de percevoir « la diversité dans l'unité, le divergent dans le simultanée » (*ibid.*). Le créateur peut alors choisir des musiques en cultivant l'arbitraire et le fortuit, en travaillant avec les aléas des matériaux plutôt qu'en tentant de les plier entièrement à sa volonté.

Si les rapports entre le son et l'image restent à inventer (1946a : 45), c'est que le cinéma crée un nouveau rapport entre le créateur et ses matériaux. La parole, le bruit et la musique ont tous une grande valeur expressive pour l'auteur de cinéma. Le musicien, le concepteur sonore, le réalisateur, mais aussi le critique de cinéma et le spectateur (*ibid.* : 65) « devraient entendre les films de cette oreille », ils devraient avoir « l'oreille aussi inventive que l'œil » (*ibid.*), et comprendre les différentes interactions des éléments du continuum sonore avec l'image cinématographique. Cet appel à un partage de l'écoute entre les différents acteurs du cinéma nécessite un apprentissage et prolonge la réflexion de Schaeffer amorcée quelques années plus tôt sur les rapports entre la technique et l'esthétique dans les « arts-relais » (1941-1942). Avant de concentrer ses efforts sur les aspects pratique et théorique de la musique concrète, Schaeffer a réfléchi sur les effets provoqués par les dispositifs d'enregistrement radiophonique et cinématographique sur la perception et la création artistique. Le partage de l'écoute est nécessaire parce que le dispositif lui-même « nous parle », modifiant notre perception du monde, mais aussi notre façon de créer une œuvre artistique. Nous nous permettons une longue citation qui expose avec éloquence les résistances du réel produites par l'enregistrement sonore et visuel.

Celui qui aborde pour la première fois les compositions radiophonique et cinématographique a en général une imagination débordante dans

son impatience d'essayer un instrument si multiple où tout semble possible de ce qu'on veut bien se donner la peine de convevoir [...]. [Or, dans la plupart des cas], contrairement à ce que croit leur auteur, le film ou le disque se refuseront absolument à transcrire les idées de l'homme. Voici que les plus belles idées se montrent irréalisables et qu'un détail insignifiant, par contre, prend tout à coup de l'importance. [...] La pellicule, le micro vous ont trahis, dites-vous, mais quelle naïveté de croire qu'ils sont vos amis ! Ils ne sont pas avec vous mais contre vous, ils ne sont pas du côté de l'homme, mais du côté du monde.

Le papier se laisse écrire. Pas le film. Pas le disque. [...] L'homme avec sa langue fait ce qu'il veut, il attaque le réel. Mais l'homme de cinéma et de la radio n'est plus, vis-à-vis de l'image et du son, dans les mêmes conditions. Il est sur la défensive, c'est la nature qui prend la parole. [...]

Telle est la révolution qu'apportent le cinéma et la radio à nos habitudes de pensée et d'expression. L'homme n'est plus seul à ne voir que ce qu'il veut bien voir, à n'entendre ce qu'il veut bien entendre : il a un partenaire. On a vu et entendu à sa place ; il est dans l'enthousiasme et dans la réflexion. (Schaeffer, 1941 : 50-51)

Retenons de ce texte deux idées importantes pour notre propos.

Premièrement, le dispositif d'enregistrement substitue au processus de sélection de la perception humaine une « sensibilité » automatique (cf. chapitre perception). La dimension indiciaire du cinéma et de la radio nous présente des formes dont la complexité dépasse la volonté et le désir d'un sujet percevant. Le dispositif dévoile une configuration du monde inouïe qui déplace les relations entre les éléments captés, qui opère une nouvelle répartition de l'important et de l'inimportant. Ainsi, un « détail insignifiant » pour l'écoute de l'homme devient structurant pour la captation opérée par l'appareil. Les échanges entre la sensibilité humaine et celle de l'appareil sont réciproques : la machine provoque de nouvelles postures d'écoute et les usages du créateur détermine en partie l'évolution des appareils.

Deuxièmement, ce rapport entre l'homme et la technique « révolutionne » la conception de l'expression artistique. Le langage de l'homme permet de plier le réel, de lui imposer sa volonté, tandis que le langage des choses prescrit à l'homme sa logique et ses

visées. Le créateur est forcé de tenir compte des caractéristiques propres aux matériaux : les configurations internes des sons orientent leur organisation.

Nous comprenons alors mieux le découpage qu'opère Schaeffer du continuum sonore. Toute réduction du sonore à des systèmes codés relève d'une tentative de contrôle du réel par le langage de l'homme. Or, la spécificité du cinéma est de révéler le « langage des choses » et, par conséquent, de provoquer une nouvelle écoute du monde qui se construit dans un aller-retour incessant entre la captation d'un dispositif technique et la modulation du champ perceptif humain<sup>176</sup>. Si tout son est d'abord un bruit, c'est qu'il contient une richesse expressive qui dépasse la volonté humaine. Le code langagier ou musical est une potentialité de l'univers sonore cinématographique parmi d'autres, et le cinéma se doit d'explorer cette dimension indiciaire non assujetti au filtrage perceptif de l'homme. En somme, le « réalisme de l'image » et du son ne désigne pas chez Schaeffer une construction idéale de vraisemblance, mais bien une capacité du dispositif à « faire parler » les choses, à élargir la perception du réel à l'aide d'un dispositif extérieur à l'homme.<sup>177</sup>

\*\*\*\*\*

Le continuum matériel, qui contient tous les matériaux possibles pour l'élaboration du sonore cinématographique, n'est donc pas neutre. Ce plan de composition est peuplé de relations, de tensions, de mouvements entre des composantes sonores. Ces interactions induisent des modes d'organisation, ils influencent l'expressivité

---

<sup>176</sup> Schaeffer établit ici un rapport à la technique similaire à celui de Varèse. Et pourtant, ils en tireront une démarche créative presque opposée.

<sup>177</sup> C'est ce postulat qui a rendu possible les gestes créateurs du compositeur de musique concrète et du concepteur sonore au cinéma. Le mouvement est le suivant : il s'agit « de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales [et cinématographique] sonore qu'il [contient] en puissance » (Schaeffer, 1952 : 23). Cette élaboration d'un champ d'action empiriste constitue la principale différence entre la position Schaeffer et celle de Varèse.

potentielle des éléments. Par conséquent, ce continuum n'est pas complètement soumis à la volonté du créateur, ce dernier devant composer avec les résistances du réel. L'écoute du continuum matériel est une exploration qui permet de se forger un rapport au monde et de définir des gestes sous l'action d'une réalité extérieure complexe, imprévisible et irréductible à des schémas perceptifs *a priori*. L'écoute des bruits par l'entremise du dispositif d'enregistrement redéfinit la sensibilité humaine ; la richesse expressive du continuum se manifeste par les coupures, les amplifications, les sélections et les hiérarchisations des matériaux. En somme, le découpage du continuum opéré par Schaeffer rend compte du processus de résonance entre les intentions d'un auditeur/créateur et d'une réalité composée de sons et de machines. L'idée même du continuum n'existe qu'à travers cette interaction, puisque toute écoute se forge au confluent d'un sujet et d'un milieu qui lui est extérieur.

*Michel Fano : continuum, ordre musical, formants*

La pensée et la pratique du compositeur Michel Fano adopte une position mitoyenne qui reprend à la fois des idées de Varèse et de Schaeffer. La démarche de Fano suit les préceptes du pragmatisme théorique : pour ce compositeur, l'invention esthétique se construit conjointement avec l'invention théorique. Ainsi, l'idée de continuum sonore a chez Fano des contours malléables qui lui permettent de s'adapter à la singularité de chaque projet (que ce soit la composition pour les films d'Alain Robbe-Grillet ou pour les documentaires animaliers de François Bel et Gérard Vienne). Le continuum ouvre un champ d'actions possibles, il délimite un espace de création à l'intérieur duquel le compositeur invente des interactions avec le monde sonore. Par conséquent, les problèmes non résolus, les approximations et les raccourcis dans l'édification du concept de continuum ne sont pas des faiblesses théoriques qu'il faut corriger ; ils participent de ce pragmatisme qui conserve les équivoques et les paradoxes afin de faire moduler le concept selon les contextes. Il faut toujours garder en tête ce pragmatisme théorique lorsque l'on analyse l'idée de continuum sonore formulée par des créateurs, parce qu'il

nous rappelle la dimension instrumentale du concept, son mode de composition étant intimement lié à un projet de création singulier.

À ce sujet, la critique des idées de Fano formulée par Michel Chion ne tient pas compte de ce contexte d'émergence, de développement et d'application. En considérant le continuum comme un plaidoyer prescriptif devant influencer toute exploration novatrice de l'organisation des sons au cinéma, Chion occulte la singularité du projet de Fano. Lorsqu'il affirme que le continuum « est statistiquement parlant un échec complet [puisque] paroles, bruits, musique, continuent dans la grande majorité des films, y compris des plus grands, d'être fabriqué et surtout entendus à part » (2003 : 182), il tente d'opposer à une pensée en contexte, à une pratique réflexive, la réalité générale du cinéma. Or, l'analyse des discours des créateurs est plus féconde et productive si nous mettons en relation les idées véhiculées, le contexte de création ainsi que les effets des concepts sur le processus de création et les formes esthétiques. Dans le cas qui nous occupe, Fano tente de fonder les conditions de possibilité de la composition musicale pour le cinéma. Ces conditions de possibilité concernent sa pratique particulière et doivent résonner dans ce contexte.

C'est une expérience d'écoute cinématographique qui a fait percevoir à Fano les possibilités expressives du continuum sonore :

[Dans *Les Amants crucifiés* de Mizogushi], j'avais été frappé [...] de l'extraordinaire continuité qui unissait les événements sonores, langagiers (mon ignorance du japonais y aidant) et musicaux ; et qu'elle permettait, enfin, à l'écoute d'explorer sans ruptures les trois domaines. Au même titre que l'œil ne saurait dissocier, dans l'image : décor, costumes, éclairage, etc. (1986 : 184)

Si plusieurs musiciens et théoriciens insistent sur l'hétérogénéité des bruits, de la parole et de la musique (Schaeffer : 1946, Kracauer, 1960, Chion, 2003 : 203), Fano remarque plutôt les frontières malléables et poreuses entre ces éléments – ce qui distingue sa démarche de celle de Varèse. Cette continuité entre les matériaux provoque une attitude perceptive

singulière : l'écoute explore les paroles, la musique et les bruits sans rupture, c'est-à-dire sans changement clair et exclusif de la visée auditive (1987 : 26). À l'instar de l'image, le son est ici considéré comme une totalité dont les composantes peuvent être explorées sur un même plan esthétique. Cette possibilité de glissement progressif et d'exploration continue deviendra le principe directeur des créations sonores de Fano. Le travail du compositeur est d'orienter la circulation de l'écoute dans un espace sans coupure franche, passant de la parole (élément très sémantisé) à la musique (élément peu sémantisé) en passant par les bruits. Ainsi, « tout ce qui est entendu dans un film participe d'un *continuum sonore* à épaisseur sémantique variable » (1975 : 11). Le travail du compositeur est d'organiser la « circulation du sens » et de définir « de nouveaux dispositifs d'articulation de tous les sons entre eux, échappant ainsi à la « naturalité » du récit pour se rapprocher des formes musicales d'organisation de la durée » (1986 : 185).

Cette prise en charge musicale de tous les sons du film se fait sur une *partition sonore*. Le compositeur reprend ici l'idée de Varèse (1975 : 11) et la développe principalement dans les films de fiction d'Alain Robbe-Grillet et les documentaires animaliers de Gérard Vienne et François Bel<sup>178</sup>. Comme chez Varèse, la partition sonore remplace la notion de musique de film. Fano privilégie un geste de création global où la musique est un « élément architectonique » au même titre que la parole et les bruits (1964 : 10). Comme nous l'avons vu, cette partition a une dimension sonore : elle désigne à la fois un processus d'écoute à l'aide du microphone et du haut-parleur, une série de captations, de manipulations, de montage et de mixage des sons. Cette partition a également une dimension visuelle ; c'est un guide qui complète les sons organisés sur la bande par les intentions écrites du compositeur.

À mesure que je composais, je créais quelque chose comme une partition : une feuille de mixage, en fait, où chaque son est indiqué, de façon à ce que le mixeur ait une vue d'ensemble des moments où ils interviennent. Il y a quelque chose de visuel dans la partition sonore ; elle exprime bien le rapport de l'œil à l'oreille, qui est à mon avis très

---

<sup>178</sup> Les films *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet, 1968) et *Le Territoire des autres* (François Bel et Gérard Vienne, 1970) donnent une bonne idée de la démarche de Fano.

important dans le travail de réalisation. La partition sonore est visuelle au même titre que la partition musicale (2002 : 177).

Influencé sur ce point par la pensée de Boulez et par les années de formation avec Nadia Boulanger et Olivier Messiaen, Fano conserve l'idée du passage de l'œil à l'oreille comme une dynamique de relais entre les idées et les sons (Boulez, 1981a). Le mixeur devient un interprète, qui devra lire la partition et en matérialiser les indications par l'entremise des outils de filtrage et de diffusion du son. La partition sonore englobe toutes les étapes de conception et de réalisation de la bande sonore musicale.

Le processus de composition de la partition s'amorce par un exercice d'écoute musicale de tous les sons présents dans le film. Fano cerne tout d'abord les qualités structurales des matériaux (1963 : 59), pour ensuite déduire une organisation et dresser des rapports de composition (1954 : 18-19). L'écoute permet de délimiter un espace musical ainsi que les actions pertinentes pouvant guider le travail sur les matériaux sonores, de la prise de son jusqu'au mixage final :

Le choix des timbres devant être enregistrés sera dicté par la poésie sonore qui peut déjà se dégager des « rushes » de tournage. C'est en partant de certains « effets-bruits » élémentaires (qui organiseront sans doute, par ailleurs, leurs propres structures), de mots également (le mot n'est-il pas aussi *instrumentation* de la voix), que se dégagera, avec évidence, le *cadre* de timbres convenables. Certains, parmi ces éléments, détiennent un *potentiel structurel déterminant, qui suscitera des rythmes, des dispositions harmoniques, etc.* » (Fano, 1964 : 32. *Nous soulignons*).

Pour le film *L'Immortelle* (Robbe-Grillet, 1963), « c'est la matière sonore secrétée par le tournage du film qui [...] nourrit [l']imaginaire » de Fano (2002 : 177). Ce dernier écoute la ville d'Istanbul et s'intéresse à quatre éléments : le « bruissement liquide dû au port », les « sirènes de bateaux », les « tailleurs de pierre » et « la ponctuation régulière du chant des muezzins » (*ibid.*). Ces sons de la ville constituent les éléments de base de la partition sonore qui s'organise selon les caractéristiques de chaque élément : les tailleurs de pierre sont utilisés comme une figure rythmique ; les nombreuses sirènes parcourent le

champ des hauteurs ; le bruissement liquide forme une toile de fond pour les variations de timbre ; le chant des muezzins provoque des changements d'intensité. Tous ces sons concrets provenant d'Istanbul sont mis en relation suivant leurs propriétés musicales (durée, hauteur, timbre, intensité). Le compositeur organise tous les sons selon les principes d'un « ordre musical » : il met en relation les bruits d'ambiance (bruissement) avec les sons musicaux (chant) et les figures sonores (tailleur de pierre, sirènes). « En matière de cinéma et d'audiovisuel en général, il n'y a pas de différence, dans un continuum sonore, entre le son non musical et le son musical. » (*ibid.*). Fano reprend ici la position de Varèse et considère l'ensemble des bruits de la réalité comme le matériau de base de l'art des sons organisés. Toutefois, à la différence de Varèse, il s'intéressera à la valeur référentielle des sons, produisant par exemple une « symphonie de grillons », une polyrythmie des tailleurs, une orchestration du ruisseau<sup>179</sup>.

Cet art musical « élargi, libéré » place l'organisation des sons au cinéma sous la logique d'un « ordre musical » qui désigne une « distribution d'énergie en fonction du temps ; c'est-à-dire [une] organisation des hauteurs, des timbres, des intensités en fonction de la durée » (1976 : 173 ; voir également 1975 : 11). Avec les outils électroacoustiques, le compositeur peut intervenir et modifier tous les paramètres du sonore musical, que ces sons proviennent des choses, des hommes ou des instruments. Même si l'écoute se modifie selon la source des sons, les techniques de manipulation du son fixé permettent de moduler les différents paramètres musicaux de tous les sons et d'offrir ainsi une « lecture musicale » de l'œuvre cinématographique (1976 : 174-175). Cette lecture est en fait une écoute, c'est-à-dire un rapport singulier entre le compositeur et la réalité sonore. S'inspirant encore une fois de Varèse, Fano affirme le caractère intensif du sonore musical : l'organisation du continuum « fonde une dynamique du sens qui ne se mesure plus en sèmes mais en quantité d'énergie, en quanta » (*ibid.* : 176). Le compositeur opère des transformations, des variations et des développements du sonore (*ibid.* : 186).

---

<sup>179</sup> Ces exemples sont tirés d'un entretien audio-visuel fleuve (plus de 10 heures) réalisé avec Michel Fano pour la série « Musique Mémoires » (INA-SACEM). Cet entretien passionnant fournit plusieurs informations sur la démarche de Fano ainsi que le contexte créatif et intellectuel dans lequel il évolua. L'entretien est disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/grands-entretiens/video/Musique/Fano>.

Dans la séquence d'ouverture de *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet, 1968), Fano agence les blocs chinois, le bruit du pic bois et les rafales de mitraillettes pour leur qualité itérative. La répétition rapide d'attaques brusques dynamise la séquence : la fuite de Boris, ses retournements, ses chutes, la marche des soldats et des chiens sont perçus dans un dégradé de vitesse et de lenteur déclenché par l'énergie itérative de ces sons instrumentaux, naturels ou mécaniques. Ainsi, le compositeur organise le développement temporel de la séquence, il « signe » les images par l'organisation des sons. Bien sûr, plusieurs sons conservent leur ancrage dans l'image (les bruissements de pas dans les feuilles, les respirations, plusieurs aboiements et rafales de mitrailleuse), mais le compositeur crée un écart entre l'écoute fonctionnelle et celle musicale du film, il « distorsionne » la perception quotidienne et provoque ainsi « des itinéraires multiples » (*ibid.* : 176 et 185). En somme, Fano organise la circulation du sens grâce au traitement musical de tous les sons. Les moyens électroacoustiques permettent de réguler la fluctuation énergétique des paramètres musicaux de la voix, des bruits et des sons instrumentaux.

Le continuum désigne dans ce contexte un « système de contiguïté des substances, de glissement, de contamination des substances sonores les unes sur les autres » (*ibid.* : 186). Ces frontières malléables, ces enveloppements, ces masquages et ces chevauchements sont tributaires d'une façon de concevoir le matériau sonore. Contrairement à Schaeffer, qui considère le sonore cinématographique comme un support d'information non sonore provenant de sources instrumentales, humaines ou chosales (Schaeffer, 1946), Fano considère le sonore comme un matériau paramétrique pouvant servir à l'élaboration de structures et de formes musicales. Le sonore au cinéma a pour point d'ancrage principal le son de l'image, qui est en fait le son du récit. Ce matériau de base, fixé et maîtrisable, se décompose en différents éléments : « la plus petite unité en musique c'est déjà un événement défini par trois [champs paramétriques] principaux

(hauteur, intensité, durée) » (Fano, 1976 : 174)<sup>180</sup>. Le compositeur doit écouter le monde sonore enregistré et s'attarder à une ou plusieurs dimensions de chaque son. Ce travail de mise en valeur des paramètres permet l'enchaînement, la mise en relation des matériaux sonores tout au long de la progression du film. Ainsi, le compositeur rend perceptibles des « éléments générateurs » qui permettent « un travail de « tissage » du discours sonore à travers le récit » (*ibid.* : 186). Les moyens électroacoustiques et électroniques permettent de découper, de mixer les différents paramètres d'un complexe sonore afin d'en dégager les principes de composition d'une séquence filmique. Par exemple, dans *L'Homme qui ment*, Fano amplifie le profil dynamique du fracas de verre, de la résonance des cloches et de la déflagration des bombes. La modulation de ses sons crée un écart entre la provenance du son et les effets de coupure et de bifurcation du continuum. La mise en relation du verre, de la cloche et de la bombe dépend en premier lieu de leurs caractéristiques acoustiques communes : l'attaque abrupte et le grain de résonance permettent des jeux de permutations entre les sons. Fano crée même des sons « chimériques » inouïs, composés de l'attaque du verre *et* de la résonance de la cloche. (2002 : 178). Ces sons ne sont possibles qu'à l'aide d'outils et de techniques : le magnétophone et la paire de ciseaux (*ibid.*).

Le travail sur les sons provenant du tournage ne s'effectue donc pas sur des entités pleinement constituées divisées selon leur source d'émission. Le montage brut du bruit de la porte, de celui des pas dans l'herbe, des cymbales, des violons ou des respirations n'est qu'une étape dans un processus plus fin. Le compositeur décompose chaque son pour en relever les caractéristiques pertinentes qui orienteront leur organisation. La structure musicale dépend de multiples enchaînements de « formants ». Un formant est un « élément générateur » qui donne sa cohérence à une composition sonore ; c'est le

---

<sup>180</sup> Lorsqu'il évoque la manipulation des bandes, Fano considère parfois le timbre comme un paramètre musical. Pour lui, le critère principal de pertinence est le contrôle : si le compositeur peut agir et orienter avec finesse un élément du sonore, ce dernier peut devenir un champ paramétrique de l'ordre musical (1963 : 54). Ainsi, la maîtrise du timbre ou de l'espace dépend d'outils électroacoustiques et électroniques relativement rudimentaires dans les années 50 et 60, ce qui explique l'hésitation de Fano à inclure ces paramètres comme des éléments structurants de la composition pour le cinéma (cf. Fano, 1986). Cet exemple montre un rapport concret entre la technique et l'esthétique.

principal élément actif, performatif des mouvements de transformations, de variations et de développements de l'Ordre Musical (1976)<sup>181</sup>. Le formant « peut être une cellule rythmique, un timbre », c'est-à-dire un découpage singulier d'un champ paramétrique, mais « il peut être aussi une *attitude sonore*, un procédé de traitement électro-acoustique », c'est-à-dire un type d'opération, de filtrage que l'on applique à plusieurs matériaux, ou « une déviation temporelle par rapport à l'image (asynchronisme) », c'est-à-dire un mode de raccordement des paramètres sonore et visuel (1976 : 185-186). Nous comprenons alors que les formants ne sont pas des grandes catégories valant pour toute conception sonore au cinéma. Les formants dépendent de l'œuvre à créer ; ils sont des singularités construites par le compositeur pour les besoins d'une séquence ou d'un film. Les formants sont des critères phénoménologiques, des critères de perception ; le créateur doit rendre apparents et productifs ces éléments qui structurent notre appréhension de l'espace et du temps. Dans la séquence du jardin de *L'Homme qui ment*, c'est Fano qui donne au profil dynamique et au grain de résonance de la cloche le rôle d'élément générateur, de formant qui perturbe la progression du continuum. Pendant plusieurs minutes, les cloches se font entendre de façon intermittente ; ils interrompent les voix, marquent les changements de plans, dynamisent le dialogue. La tension augmente graduellement pour finalement atteindre son paroxysme dans la scène suivante où nous voyons Boris frappant avec vigueur les cloches sous le regard impassible des villageois. Les sons se distribuent tout d'abord selon une structure souple et libre pour ensuite se synchroniser à l'image et livrer visuellement leur provenance. Tout le film est construit d'après ces opérations de prélèvement d'objets sonores et de réorganisation à des fins musicales. Les effets d'ancrage entre le son et l'image sont d'autant plus intenses (au sens énergétique du terme) qu'ils sont soulignés par le flottement des sons dans le hors-champ visuel.

---

<sup>181</sup> Fano reprend cette notion de Boulez : « Les *formants*, ou ensemble de critères sélectifs, sont donc seuls susceptibles d'engendrer, dans une grande structure, les points ou les champs remarquables qui permettent à une forme de s'articuler » (1981b : 88). Par analogie avec le monde acoustique, les formants sont les éléments structurant qui donnent les qualités morphologiques, l'identité d'une figure : « on sait ce que sont les formants acoustiques : fréquences privilégiées, sélectionnées, qui donnent son timbre à un son de base en tant qu'harmoniques par rapport à lui. » (*ibid.*). Le lecteur assidu pourra faire résonner cette division du sonore en formants et la division du complexe audio-visuel en composantes (cf. chapitre 1).

La notion de formant a donc une grande souplesse : elle désigne les éléments importants pour une œuvre singulière, c'est-à-dire les éléments qui orientent la progression du continuum et la production des affects et des effets. En paraphrasant Varèse, nous pouvons dire qu'avec cette démarche de composition, le son au cinéma « se libère » d'une double contrainte : il n'a plus à illustrer nécessairement les mouvements visuels, ni à reproduire avec fidélité la réalité acoustique du son direct. Le roulement de tambour, les blocs chinois, les rafales de mitraillettes et les coups du pivert se mélangent, s'entrechoquent et rythment la scène de poursuite en forêt en créant un espace sonore et visuel singulier. Le générique laisse place au génétique : il faut s'attarder à l'émergence et la progression d'un territoire sonore plutôt qu'à la qualification de l'écart entre l'attendu et l'entendu. Les frontières et les règles de composition du continuum peuvent se redéfinir et/ou se déplacer à chaque moment.

Cette logique de composition par formants permet de « nouvelles liaisons entre le vu, l'entendu et le signifié ; entre l'image, le son et le sens » (Fano, 1986 : 184). En effet, le travail musical au cinéma désigne une organisation énergétique des matériaux sonores *et* visuels :

[...] la conception de l'image répond bien à un ensemble de paramètres, [de formants], comparable à celui qui organise le son. Les notions d'éclairage, de focale d'objectifs, de mouvement de caméra, [de luminance, de chrominance, de répartition du champ], peuvent constituer un « réseau » compositionnel, qui, tissé avec celui du son, va alors *travailler* le récit et l'instituer en tant que Forme. (*ibid.* : 186 et 187)

Le compositeur doit donc « tisser » ces formants sonores avec ceux qu'il dégage de l'image. C'est en somme une vaste entreprise d'interrelation audio-visuelle ; le son ne fait pas entendre en premier lieu une source indivisible, l'image ne montre pas en premier lieu un objet pleinement constitué ; ils présentent des figures décomposables, des complexes perceptifs constitués de plusieurs éléments. La fixation sur un support et les possibilités de traitement permettent aux créateurs de rendre apparents certains traits, de

redistribuer le champ perceptif afin d'augmenter la puissance d'affection de ces complexes perceptifs ; la forme et la source sont alors des résultantes de ces amalgames de « formants », et l'ordre musical investit à la fois les sons et les images du film (1987 : 25).

### *Pratique et esthétique de la sensibilité musicale au cinéma*

Varèse note en 1940 qu'il reste encore à « opérer une adaptation dramatique, émotive et rationnelle » entre le son organisé et l'image. Ces adaptations nécessitent à ses yeux un programme de recherche sur l'« art-science du son organisé pour le cinéma ».

L'industrie du film tirerait sûrement profit (même au point de vue pécuniaire) d'un laboratoire ou d'une section pour l'étude des problèmes qu'implique l'usage plus complet et plus lucide des appareils sonores. Or il n'existe à peine qu'une relation de politesse entre le service de musique et celui du son. Ce qu'il faudrait, c'est ôter leur veste et suer ensemble. Il devrait exister un département coordinateur où le compositeur –ou organisateur du son– et l'ingénieur du son pourraient travailler ensemble. (Varèse, 1940 : 111)

La pratique du compositeur et celle de l'ingénieur sont appelées à se renouveler, à s'enrichir mutuellement. La coordination des efforts techniques et esthétiques est essentielle pour le renouvellement des formes d'organisation des sons et des modes de raccordement des sons et des images. Autant l'ingénieur du son que le compositeur sont tributaires d'une démarche expérimentale, empirique. La production du son organisé nécessite une implication ; il faut en quelque sorte se salir les mains, ôter sa veste et suer pour créer des formes, des idées, des outils. La collaboration est nécessaire parce que la matérialisation des idées se fait par l'entremise des dispositifs techniques. La pratique de Fano nous a montré que l'utilisation du dispositif sonore cinématographique comme outil de composition musicale bouleverse la forme des œuvres et inclut la dimension musicale à toutes les étapes de la création d'un film (de l'écriture du scénario, au tournage, au

mixage en passant par le montage image et le montage son). Dans ce contexte, le concepteur sonore et le musicien d'aujourd'hui s'inspirent de cette pensée sonore cinématographique qui favorise les échanges et les interférences entre les sons, entre les artisans. Nous retrouvons ce dialogue lorsque le concepteur sonore Hugo Brochu distribue des traits de violons composés par Robert Marcel Lepage en tenant compte « de la résonance des clochettes, du chant des oiseaux et de l'ouverture de la porte » (Lepage, 2009 : 9)<sup>182</sup>, ou lorsque le même Lepage accorde « les néons des cellules [de prison en choisissant] des gammes d'accord en résonance avec l'expression de chaque scène » (2009 : 10)<sup>183</sup>. La musicalité du film traverse alors les frontières entre les différents types de sons, et il apparaît que le compositeur partage cette musicalisation avec les autres artisans du film. Par exemple, le cinéaste Serge Cardinal et les concepteurs sonores Martin Allard et Louis Comtois construisent la bande sonore du film *L'Invention d'un paysage* (1998) à partir d'une « visée musicale », le travail du son cherchant « à ponctuer, à stratifier, à composer, à rythmer » (2002 : 160). Lorsque ces créateurs associent le passage d'un avion au *glissando* d'un violoncelle (*ibid.* : 169), lorsqu'ils accentuent la tonalité mélancolique de la voix d'Ella Fitzgerald ou d'une chanson de Michel Fugain en y associant les variations d'un sifflement de train ou d'un chant d'oiseau (*ibid.* : 167), lorsqu'ils créent une « composition de timbre » par l'accumulation des grains de frottement d'un séchoir, des vagues et du vent (*ibid.* : 168), ils enrichissent l'expressivité du film grâce à une sensibilité musicale<sup>184</sup>. Et c'est sans doute le point le plus important que nous apprennent la pratique et le discours de Varèse, Schaeffer, Fano et de leurs héritiers (Denis, Ridelsheimer,

---

<sup>182</sup> « C'est l'avantage de travailler avec une musique qui n'est pas articulée, qui est composée de couleurs ; mon trait de violon peut arriver un peu plus tard, ce ne sera pas perçu comme une erreur. L'approche utilisée pour ce film était vraiment souple et permettait une collaboration entre le monteur son et le compositeur. » (Lepage, 2009 : 9)

<sup>183</sup> « Si j'avais un prisonnier qui sortait, je lui mettais une belle quinte ouverte, et si j'en avais un qui était mal pris, je lui mettais une quinte diminuée. Cette idée marche très bien, même si personne ne remarque la musique dans ce film. » (*ibid.* : 10)

<sup>184</sup> Il faudrait réécouter ce film et relire le texte de Cardinal, Allard et Comtois en étant attentif aux réponses qu'ils donnent aux différents problèmes soulevés par Varèse et Fano. Notons au passage un élément primordial : la subdivision des sons en paramètres et en formants n'est qu'une étape dans le processus de composition musicale ; l'organisation des champs paramétriques s'inscrit dans un travail plus large de mise en résonance des paroles, des mouvements, des atmosphères, des thématiques, du drame, etc., le compositeur tissant ainsi des « rapports transversaux capable de structurer tout le paysage du film –visuel, textuel autant que sonore » (2002 : 160).

Werner, Penzel, Bélanger, Van Sant) : le cinéma développe une *sensibilité musicale* qui se module selon les projets et qui circule entre les artisans du film (compositeur, concepteur sonore, réalisateur).

En définitive, la montée du continuum a pour fondement le processus de construction réciproque du dispositif sonore, de la pensée compositionnelle cinématographique et des formes esthétiques<sup>185</sup>. Le musicien et le concepteur sonore travaillent à la surface d'un plan continu, le continuum sonore, dont ils façonnent les matériaux et organisent les interactions. Le compositeur met en relation les sons et érige un « réseau », un « carrefour », un complexe audio-visuel constitué de formants (Fano, 1986 : 187 ; 1976 : 175). Le monde sonore du film est alors construit à partir d'une pensée musicale faite de tensions, de consonances, de dissonances, de confrontations énergétiques et sémantiques. Ce sont ces relations qui orientent notre perception du drame cinématographique et qui oriente la circulation de la musicalité à travers les différentes étapes de création du film. De plus, la sensibilité musicale dépend de l'évolution des conditions matérielles, des usages singuliers du dispositif, du mode d'interaction des artisans et des discours réflexifs sur la création sonore. L'expérimentation est alors inséparable de la réflexion, la pratique entrant en résonance avec les idées. C'est dans cet échange que se déploie un nouveau paradigme de la création, qui se double conséquemment d'une nouvelle manière de penser la musique et le son au cinéma<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Ce processus est un élément fondateur des recherches pratiques de Pierre Schaeffer, de Michel Fano, de Maurice Blackburn, d'Alain Clavier et d'Yves Daoust. Ces musiciens créeront chacun à leur manière un programme de recherche sur « l'art-science du son organisé pour le film sonore » : Groupe de Recherches Musicales, section Image (RTF, Schaeffer) ; Institut de recherche fondamentale Image et Son (CNC, Fano) ; Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF, Maurice Blackburn, Alain Clavier, Yves Daoust). Ces « institutions » ont, dans des contextes différents et des époques différentes, tenté de créer une dynamique pratique et théorique favorisant une meilleure compréhension des rapports entre le son et l'image. La description et l'analyse de leurs idées, leurs trouvailles, leurs essais et erreurs dépassent malheureusement la visée de notre réflexion actuelle. Sur le GRM, section image, voir Schaeffer : 1960, Gayou, 2007 et Langlois, 2012. Sur l'IRFIS, voir Fano : 1975 : 12. Sur l'ACRS, voir Hellégouarch, 2011 et La Rochelle, 1992.

<sup>186</sup> Nous avons nommé « sensibilité musicale » l'organisation des composantes sonores entre elles et le contrôle des énergies et des flux de la matière sonore. Certains concepteurs sonores partagent cette sensibilité tout en pensant leur travail en dehors du champ musical. Daniel Deshays adopte cette position : « Le sonore ne se lit pas comme une musique ou comme un objet musical, et nous ne proposons pas

## *Continuum sonore et cinéma contemporain : mixage, interférence, audibilité*

Nous venons tout juste d'inscrire les concepteurs sonores contemporains dans la continuité des musiciens modernes. Et pourtant, il nous semble que les données du problème ont changé. Il faudra ici analyser la redistribution des éléments de la conception sonore amorcée à partir de la fin des années 70. Cette redistribution rend audibles des caractéristiques qui jusque-là étaient présentes sans avoir le même rôle ou la même prégnance. Dans cette série de modulation, le continuum deviendra la condition de possibilité de la pensée et de la pratique du mixage.

Dans le contexte d'une théorie du cinéma contemporain, il faut tout d'abord remixer les discours modernistes afin de mettre en sourdine leur logique qui procède souvent par opposition ou antagonisme. Par exemple, les prises de position de Schaeffer contre la plupart des musiques de film lui font poser des jugements sur le mode de la disjonction exclusive et du jugement assymétrique ; les fonctions descriptive, narrative et imitative de la musique-illustration (à proscrire) s'opposent aux fonctions structurante et poétique de la musique-matériau (à préconiser) (1946b : 64-65). Fano, lui, vide le son musical de sa dimension référentielle et insiste sur le caractère non signifiant de la musique (1976 : 173) sous prétexte que la compréhension du sens a un tel pouvoir d'attraction qu'il empêche de percevoir la variation des formants (1992 : 37). Et pourtant, cette opposition entre signification et ordre musical est peu perceptible dans les partitions sonores de Fano, où le musical s'entrelace avec le sens plutôt qu'il ne s'y oppose. Chez Varèse, la quête de sonorités et de formes absolument nouvelles prend assise dans

---

l'organisation d'un nouveau solfège. [...] On peut considérer le sonore comme on considère le visuel, et le travailler comme une matière libre et brute outrepassant tout code préalable d'écriture. » (2006 : 26-27) Pour Deshayes, l'opposition entre la musique codifiée et le sonore non balisé à l'avance lui permet d'orienter son travail de la matière sonore (selon les principes du pragmatisme théorique analysés plus haut). Il existe donc une grande différence entre le discours de Deshayes et celui Schaeffer ou Fano ; et pourtant sa description du sonore rejoint complètement les effets pratiques de la sensibilité musicale (relativisation du sens au profit des dimensions énergétique, rythmique, matérielle...) : « Jeu d'ensembles constitués, confrontations et chocs de mondes, mêler des bruits n'est pas mêler des signes. Il est nécessaire de laisser de côté la sémantique ; du moins, que la production de sens ne soit plus qu'un aspect parmi les autres données. Ces sons que l'on mêle ne sont ni des notes, ni des signes associés dans des rythmes, mais des masses mises en contact évoluant avec la durée. Jouer du son, c'est confronter des temps, des matières et des énergies. » (*ibid.* : 40)

une représentation négative de la tradition musicale qui repose sur un « système tempéré, arbitraire et paralysant » dont on doit absolument se « libérer » (1939 : 107). En revanche, le compositeur a une foi sans réserve à l'égard des effets émancipateurs des « machines » sur l'imagination et la création musicale (1940 : 108). En somme, le radicalisme des gestes et des paroles était dans ces contextes une posture efficace pour répondre et résister à un ordre esthétique dominant. La logique de l'opposition est une stratégie moderne permettant à l'artiste de se positionner dans le champ artistique.

Les gestes de rupture et les mouvements antagoniques n'ont plus la même signification aujourd'hui. L'époque contemporaine recherche les figures signifiantes par une modulation des matériaux, par le franchissement de seuils d'audibilité, par des opérations de dosage des composantes co-présentes. Cette logique met l'emphase sur les relations entre les discours, sur les différences de degré (et non de nature), sur les résonances entre les espaces et les temps discontinus, sur les phénomènes d'émergence, de persistance et de modulation. Le mixage s'attarde aux micro-variations (plutôt qu'à la logique disjonctive du *ou bien, ou bien*). En adoptant cette logique, nous ferons maintenant résonner le système énergétique de Varèse *et* le sonore référencé de Schaeffer *et* l'ordre musical de Fano.

Le continuum sonore place tous les sons d'un film dans un même espace matériel et conceptuel. Le sonore se déploie et agit sur deux plans : en tant que matière énergétique, il provoque des affects de vitesse et de lenteur, des variations de densité et d'intensité qui font vibrer les corps et s'adresse à la sensibilité ; en tant que support d'informations non sonores, il matérialise un code langagier, musical ou indiciel. Ces deux plans s'influencent mutuellement et cohabitent dans le processus d'organisation des sons : par exemple, le filtrage des fréquences rend plus ou moins intelligible une voix, l'intensité du violon masque ou dévoile les bruits de pas, la fréquence des chants d'oiseaux modifie la vitesse du plan, etc. En somme, la dimension plastique *interfère* avec la dimension cognitive, inscrivant des parcours d'écoute *dans* le complexe audio-visuel.

Le continuum contemporain nous incite donc à penser les relations sous le mode de l'interférence plutôt que celui des (op)positions. L'interférence désigne la « superposition de vibrations ou de courants en phase ou en déphasage, qui provoque un effet et ne laisse pas indemnes les courants ou les vibrations. » (Cardinal, 2010 : 33). Cette fonction transformative du continuum sonore suit la logique du mixage, caractérisée par différentes opérations de modulation (orientation, filtrage, bifurcation, atténuation, amplification, etc.). Dans ce contexte, les coupures et les actions disjonctives sont des opérations localisées s'insérant dans un processus général d'interférence (fait de co-vibration, de simultanéité, de résonance).

Cette logique s'est concrétisée en partie grâce à l'arrivée des nouvelles technologies de réduction de bruit (Dolby), de diffusion multicanal, et de traitement numérique. Le contrôle très fin des différents paramètres du son en font des éléments de composition du continuum esthétique.

La généralisation de la mesure à toutes les composantes du son, optimisée par les récentes générations de l'informatique [...], ont rendu accessibles de nombreuses opérations de sélection, variation, traitements, elles-mêmes devenues possibles avec la constitution d'un plan sonore discrétisable, à partir duquel les différences peuvent se constituer avec un maximum de sensibilité. (Criton, 1998 : 74)<sup>187</sup>

La possibilité de faire cohabiter différentes scènes sonores, de découper le champ des fréquences avec la précision du sculpteur, d'amplifier ou d'atténuer le grain ou l'allure d'un son sur une échelle dynamique continue, de modifier les qualités d'un objet en amalgamant des fragments provenant de divers flux sonores, de moduler la variation d'un espace sonore par le mixage de plusieurs points d'écoute simultanés, sont autant d'opérations qui modifient notre écoute et notre pensée du son. La perception de la

---

<sup>187</sup> « L'ordinateur s'est révélé un instrument décisif dans l'étude des timbres musicaux. Car il permet la prise en compte séparée et solidaire des facteurs constitutif du timbre, à savoir la fréquence fondamentale, la répartition des partiels, la distribution de l'énergie dans le spectre, les enveloppes temporelles ainsi que les micro-variations des paramètres de l'amplitude et de la fréquence » (Dufourt 2001 : 17. Voir aussi Gallet, 2002 : 65)

réalité est donc tributaire d'un principe de différenciation : lorsque les appareils et les figures esthétiques nous font sentir les différences entre les frottements de la soie et celle du coton, entre les niveaux dynamiques, les fluctuations de la tessiture ou les degrés de consistance du silence, ils *désignent* et rendent possible l'expressivité de ces paramètres. Le continuum est l'espace d'émergence des événements sonores, qui sont autant d'éléments différentiels pouvant, s'ils sont travaillés et explorés, s'inscrire dans une conception sonore cinématographique. La *différenciation* est en somme un passage vers l'audibilité : si l'on entend la modulation d'un vent ou la courbe dynamique d'un pas, alors la manipulation de ces éléments acquiert une réalité et une pertinence dans l'organisation du continuum. Le travail du sonore au cinéma se joue à ce niveau : le concepteur sonore doit trouver les agencements et le dosage de traits différentiels qui rendront perceptible une qualité expressive de la matière sonore. C'est ainsi que René Lussier amplifie les éléments musicaux du langage quotidien (*Trésor Archange*), que Claire Denis fait moduler le silence afin de provoquer une « écoute panique » attentive au surgissement imprévisible des cris de plaisir et de douleur (*Trouble Every Day*), que Leslie Shatz utilise les aspérités d'une captation brute pour donner à la réalité un surplus de présence et d'étrangeté (*Last Days*). En organisant le franchissement de seuils par des opérations d'interférence (et donc de différenciation<sup>188</sup>), le mixage permet de pointer des dynamiques, des progressions, des trajectoires, des tensions, donnant ainsi accès à la dimension poétique du complexe audio-visuel.

### *Les effets du continuum sur la création, l'écoute et l'analyse du cinéma contemporain*

Nous avons maintenant toutes les éléments pour faire du continuum le plan de composition du concepteur sonore, l'espace d'écoute de l'auditeur et le cadre d'analyse du théoricien. Attardons-nous à la dimension performative du continuum.

---

<sup>188</sup> « Une interférence est par nature produite par une différence de potentiel et productrice d'une telle différence. » (Cardinal, 2010 : 33)

A) *Le continuum permet de penser, d'explorer, de percevoir et de moduler les interactions entre différents niveaux perceptifs.* Rappelons ici notre analyse du cinéma de Claire Denis, où l'on perçoit à la fois la puissance symbolique de la rencontre entre les différents corps et la fluctuation des composantes de chacune des figures audio-visuelles. Nous avons décrit dans ce cinéma des passages perceptifs entre trois niveaux aux frontières poreuses et malléables : les petites perceptions, les figures, et les grandes perceptions (qui désignent les corps en relation, c'est-à-dire le paysage sonore). Les gestes de la conception sonore au cinéma se déploient sur ces différents niveaux : premièrement, le concepteur sélectionne des sources pertinentes pour donner une identité à l'univers sonore du film ; deuxièmement, il choisit et manipule ces sons à partir de leurs différentes composantes ; troisièmement, il met en relation ces sources sonores qualifiées afin de bâtir un paysage. Chacun des niveaux peut relancer, faire bifurquer, influencer le découpage du continuum : par exemple, la superposition de la musique et de la sirène de bateau incite le concepteur à modifier le champ des hauteurs, à « accorder » la trompe et les violons (Marcel Lepage, 2009 : 9-10) ; les parasites « grémillants » de la prise de son orientent la composition des paysages et la structure des textes récités (Beaugrand, 2009 : 5-6) ; la tension créée par le grain de frottement des machines modifie le rythme des dialogues et la perception de la situation dramatique (Boudrias, 2009 : 8-9)<sup>189</sup>.

Le continuum trace et rend possible des trajets singuliers et progressifs entre les petites, les moyennes et les grandes perceptions, mais aussi entre les composantes de chacune des échelles perceptives.

« D'un côté, le réel semble continu, du plus petit au plus grand, de la microstructure à la grande forme : surgit même avec de plus en plus de force l'intuition d'une véritable analogie isomorphique entre ces deux niveaux. De l'autre, le même continuum existe entre le matériau et la forme. Se dégageant ainsi peu à peu du logocentrisme, la musique nouvelle retrouve des articulations beaucoup plus biologiques, animales,

---

<sup>189</sup> Cette réflexion sur les passages entre la perception d'une source ou d'un paysage et leur éléments constitutifs (les composantes, dans le premier cas, la mise en relation de plusieurs sources, dans le deuxième cas), est à mettre en résonance avec l'analyse que nous faisons dans le premier chapitre du couple Objet\Structure (Schaeffer, 1966 : 261-293).

voire même végétales. Entre l'homme qui fabrique les sons et la nature qui reçoit, et renvoie, les signaux, il y a de moins en moins de division » (Levaillant, 186)

Les divisions sont moins déterminantes parce que ce sont les relations et les rapports différentiels qui rendent possibles à la fois « l'homme » et la « nature ». En définitive, le continuum désigne l'espace de rencontre entre le sujet percevant et la réalité. Il implique « une nouvelle description du réel, une approche sensible des comportements qui se donnent comme objectif de rejoindre l'émergence singulière de l'événement. » (Criton, 1998 : 73).

*Le continuum rend audibles le travail et la modulation des matériaux sonores filmiques.* Le son est une construction, et le continuum esthétique est le résultat de ce travail de modulation de la matière. Le son garde les traces de ce processus de création, et il apparaît comme un *événement* plutôt qu'une entité ou un fragment arraché à une réalité pré-existante.

[Le son] est produit, provoqué, composé, à chaque fois caractérisé par l'ensemble des rapports qui le constituent. On peut le décomposer et le recomposer, lui assigner des fonctions et des grandeurs variables. C'est un composé de rapports, un quasi-objet ou construction non-donnée *a priori*. Le son existe moins comme objet fixe que comme support pour des opérations de la pensée [...] réclamant à chaque fois des conditions de passage à l'existence. (Criton, 1998 : 74)

En découpant le continuum, le concepteur sonore compose ses matériaux afin de les rendre signifiants et expressifs. Ainsi, les masses sonores continues aux grains de résonance fourmillant et à la tessiture grave créent un espace sonore rempli d'aspérités qui fait de l'école un lieu à la fois familier et décalé (*Elephant*) ; l'amalgame violon/voix donnent à entendre la musicalité de la langue québécoise (*Trésor Archange*) ; la diffusion multicanal des bruits quotidiens amplifie la présence et la richesse acoustique de l'environnement sonore de la percussionniste Evelyn Glennie (*Touch the Sound*). Pour

rendre audible l'idée de l'enveloppement du drame dans la quotidienneté, de la puissance musicale de la voix ordinaire, ou de la consistance des environnements sonores pour une musicienne sourde, les concepteurs ont tout d'abord façonné leur matériau, ils en ont fait un « support pour des opérations de la pensée » : Shatz a utilisé une prise de son stéréophonique mobile qui fait progresser lentement les masses réverbérées ; Lussier a sélectionné des timbres instrumentaux et des techniques de jeu pour doubler la voix enregistrée ; Ridelshheimer module la réverbération *et* la proximité des sons quotidiens. Dans ce processus, l'écoute des sons oriente les manipulations :

[...] c'est en prenant du son que l'on perçoit ce qui est possible de réaliser. C'est réhibitoire, le son nous répond, le son nous donne les réponses ; si on est assez attentif, on entend ce que nous dit le son. Il nous dit : « Là, ce n'est pas possible, cet espace est saturé il y en a trop, c'est insaisissable ». Il faut alors organiser un protocole pour faire surgir les choses, pour réussir à jouer des espaces, à sélectionner des matières qui nous permettrons de créer les écarts nécessaires à l'écoute du réel. (Deshays, 2010 : 8)

À la manière d'un architecte, le concepteur sonore « détermine ses plans en fonction des matériaux qu'il utilise, de leur résistance, de leurs réactions, de leur force de tension » (Varèse, 1937 : 112). Ce processus n'est pas seulement formel et physique : au cinéma, ce passage à l'existence du matériau vise l'entrelacement des idées et des sons. Un matériau sera expressif s'il rend perceptible les interférences des dimensions sonore et idéal. C'est en ce sens que le continuum est à la fois le lieu de conception et de matérialisation de l'œuvre.

*Le continuum installe une dynamique relationnelle permettant de penser les rapports de simultanéité et de succession entre les sons. Même si ces rapports sont parfois*

remis en question au niveau théorique<sup>190</sup>, il semble que les rapports entre les voix, les musiques et les bruits soient une donnée concrète inévitable pour le concepteur sonore :

[...] le musicien va composer à l'intérieur d'un espace de fréquences que vous occuperez aussi [...]. Si le musicien travaille dans les *mids* et que vous êtes en train de travailler exactement dans les mêmes régions pour rythmer une séquence, vous allez avoir de la difficulté. Quand vous travaillez un montage sonore en sachant où sont les rapports de rythme et les rapports d'intensité de la musique, vous êtes capable de placer des éléments de ponctuation qui vont venir répondre à la musique ou qui vont prendre le relais. C'est un travail magnifique. Au terme duquel on a l'impression que les choses ont été faites ensemble, et c'est ce qu'on cherche à faire en général quand on fait le montage sonore et la musique d'un film. (Allard, 2008 : 8)

Retenons de cette réflexion du concepteur Martin Allard trois éléments : premièrement, tous les sons entretiennent entre eux des rapports de rythme et d'intensité ; c'est ce qui explique dans *Last Days* le sentiment d'accélération de la cadence lors de la densification du marmonnement et du passage de l'avion, même si les pas de Blake reste à la même vitesse. Deuxièmement, la voix, la musique et le bruitage étant des forces agissantes, ils peuvent prendre le relais l'un de l'autre pour prolonger ou faire bifurquer la ponctuation des images ; c'est ce qui arrive, dans la même séquence du film de Van Sant, lorsque les murmures d'enfants apparaissent lors de l'arrêt des pas rugueux du personnage pour ensuite laisser place à des pas au frottement mat. Troisièmement, les sons occupant une

---

<sup>190</sup> « [C]haque élément sonore noue avec les éléments narratifs contenus dans l'image –ainsi qu'avec les éléments visuels de texture et de décor, des rapports verticaux simultanés bien plus directs, forts et prégnants que ceux que ce même élément sonore peut nouer parallèlement avec les autres sons ou que les sons nouent entre eux dans leur succession. » (Chion, 1990 : 36) « Il reste que les éléments sonores qui se retrouvent et se superposent au stade final, après mixage, sur la piste sonore, n'ont pas été choisis et composés les uns par rapport aux autres (et pourquoi le seraient-ils?), mais en relation avec le montage de l'image, et avec la diégèse. La piste sonore voit donc, dès la projection du film, chacun de ses éléments se réorganiser en fonction de l'image et faire cavaliers seuls. » (Chion, 2003 : 203). Il faudrait ici reprendre le critère d'évaluation pragmatique de James et se poser la question : « Quels seraient les effets concrets de cette thèse sur l'écoute et la création sonore si elle était vraie ? » Elle réduirait beaucoup le champ d'action du concepteur, mais aussi l'expérience de l'auditeur et invaliderait la quasi totalité de nos réflexions sur le mixage. Nous affirmons plutôt que la distribution des sons par rapport aux images est un phénomène important au cinéma, mais qui s'inscrit dans une dynamique relationnelle plus vaste et complexe.

même zone dans le champ des fréquences ont tendance à se masquer mutuellement ; c'est ce qui explique en partie le brouillage et l'indistinction entre les pas, le marmonnement, les reniflements et les déglutitions.

Nous venons de l'entendre, la description des éléments constitutifs d'une figure sonore nous pousse rapidement à décrire les interactions entre les différents sons. En modifiant un peu les termes, reprenons ici une idée de Schaeffer : tous les sons, malgré les différentes écoutes qu'ils suscitent, ont la capacité d'interagir entre eux. Que ce soit le bruit des choses, des hommes ou des instruments, la diffusion dans un espace matériel et conceptuel commun – le continuum – rend inévitable les résonances et les interactions entre ces bruits. En ce sens, le continuum devient pour le théoricien le cadre d'analyse de ces relations entre les sons.

*Le continuum nous permet de repenser les rapports entre le son et l'image.* Le continuum est aussi une façon de poser des frontières malléables entre le visuel et le sonore ; le travail de composition audio-visuel, s'il se divise concrètement par champs d'expertise, est ultimement un processus continu. La mise en présence d'un son sur une image est le premier mouvement d'un geste créatif global ; la rencontre produit une redistribution, une mise en relief des différentes composantes des figures audio-visuelles<sup>191</sup>. C'est pourquoi l'idée du continuum rend plus apparent le processus de mixage propre au cinéma contemporain : l'image et le son ne sont pas deux blocs autonomes qu'on allie ou oppose pour produire des discours parallèles (sous un mode dialectique ou consensuel) ; il faut plutôt penser la création cinématographique contemporaine comme un procédé de mise en résonance de composantes sonores et visuelles. Le concepteur sonore allie des qualités acoustiques d'une masse sonore avec les qualités plastiques d'éléments visuels, il compose un complexe audio-visuel par enchaînement de formants. Le changement de vitesse du grain d'itération, le filtrage des

---

<sup>191</sup> « L'image réagit toujours au son qu'on lui ajoute, et il faut être sensible à ce phénomène. Tu mets quelque chose et ça produit un effet. [...] La séquence répond à ton travail » (Allard, 2008 : 11)

basses fréquences, le ralentissement du défilement de l'image, l'amplification des scintillements de l'eau ou du grain de la pellicule, sont tous des éléments qui agissent sur la perception des figures audio-visuelles. En somme, le continuum permet à l'analyste et au spectateur de décomposer son expérience afin d'en ressentir les effets sensoriels et signifiants ; l'écoute est une exploration orientées par des configurations audio-visuelles stratifiées<sup>192</sup>.

### *La pensée du continuum : pragmatisme théorique et plan d'immanence*

Les éléments constitutifs du continuum (épaisseur perceptive, modulation des matériaux, interaction entre les sons, complexe audio-visuel) obligent le théoricien à une grande rigueur puisqu'il doit toujours tailler ses concepts et ses idées selon la singularité d'une séquence ou d'un film. Ainsi, la pensée du continuum peut relever des récurrences, créer des liens entre des moments de films différents, mais sa logique ne permet pas de plaquer une grille d'analyse pré-existante sur l'objet écouté. Nous l'avons vu, les musiciens qui ont réfléchi sur le sonore au cinéma ont forgé des concepts malléables, qui peuvent s'adapter aux différents contextes de création. Le postulat qui rend possible cette réalité est le suivant : le monde sonore n'est pas une matière inerte attendant l'action fondatrice d'un créateur, il est une matière qualifiée, un amalgame de composantes ayant déjà des

---

<sup>192</sup> Interrogé sur la place du son dans ses films, le cinéaste Philippe Grandrieux tire toutes les conséquences du continuum et des actions d'interférences qui le caractérisent en inscrivant les rapports entre le son et l'image dans un processus plus vaste : « J'ai l'impression que rien n'est séparé... Le son et l'image, qu'il n'y a pas, comme ça, des étapes... C'est un seul geste. Il s'agit de le porter. Le cinéma est l'accomplissement de ce geste. Ensuite, qu'il y ait du son, de l'image, de la lumière, des cadres, des acteurs, des décors, une histoire, un scénario, des producteurs... [...] Je crois que rien n'est séparé, pas découpé. Il n'y a pas de corporatisme, dans le cinéma, ou s'il y en a un, c'est que le cinéma est affaibli. [...] Il est difficile de remonter la pente vers quelque chose qui nous fera entendre où est, précisément, la question du son... [*Le malaise de l'auditoire composé de professionnels du son est audible*]... Ce que j'essaie de vous dire, peut-être maladroitement, c'est que le film commence dès qu'il est pensé. Le cinéma ne s'exécute pas, ne se réalise pas. Il n'y a pas de phase distincte où on le ferait, on le penserait, on l'écrirait, on le produirait. Il est là, le film. La question du son, elle est décisive, mais comme celle du rythme de l'écriture, de la façon dont les scènes arrivent, de la manière dont le film se met, petit à petit, à être l'intérieur de vous-même, pour qu'après on puisse juste l'entendre. »

([http://www.zintv.org/IMG/pdf/Colloque\\_-\\_Quel\\_son\\_pour\\_le\\_cinema\\_aujourd'hui\\_3-3.pdf](http://www.zintv.org/IMG/pdf/Colloque_-_Quel_son_pour_le_cinema_aujourd'hui_3-3.pdf))

caractéristiques présidant à son organisation. Ainsi, les configurations audio-visuelles orientent et influencent les stratégies analytiques que nous pouvons adopter. Il est alors important de modifier ces outils d'analyse afin de rendre justice au potentiel conceptuel des œuvres. Les sons et les œuvres ont donc au niveau pratique un *potentiel expressif* et au niveau théorique un *potentiel conceptuel*. Le théoricien agit alors comme le concepteur sonore, il agence, redistribue, découpe son matériau afin d'en révéler la richesse conceptuelle. Autant le concepteur que le théoricien font à la fois entendre et penser. Cette tâche se clarifie et se singularise en travaillant ; le mixage permet de pointer les éléments signifiants, de construire de proche en proche, par des actions d'interférence les matériaux/événements sonores contemporains.

Ces matériaux, toujours pluriels et multidimensionnels, apparaissent sur un territoire animé par des forces de sélection, de distribution et de diffusion précises. Ainsi, les différents découpages du continuum nous informent sur la façon de percevoir le monde sonore et d'agir sur celui-ci. Notre tâche est précisément d'écouter et de décrire l'épistémè de l'époque contemporaine. Pour nous, le mixage est « un mode de raccordement historique » (le Blanc, 2006 : 4) entre les éléments sonores, visuels, discursifs et technologiques ; il permet le déploiement des discontinuités à l'intérieur d'un espace d'émergence continu. À l'aide de ces éléments discontinus et dispersés, nous formons des séries et des ensembles, nous relierons des éléments éloignés, nous opérons des sauts dans le temps et l'espace. Par ces actions communes au créateur et au théoricien, nous effectuons l'opération fondatrice de la conception sonore *et* de la recherche : *nous rendons audibles et compréhensibles les figures de notre époque*. En plaçant la perception au centre de la recherche et de la création, nous délimitons un espace commun dont l'action principale est le partage de l'écoute. Pour nous, le continuum nous permet à la fois de *faire entendre* l'expressivité du frottement des corps et de *faire comprendre* l'importance des relations entre les composantes.

Ainsi, notre étude du continuum suit les préceptes d'une méthode archéologique ; nous avons dégagé au cours de notre parcours les fondements et les principes qui rendent

possibles les agencements actuels. Nous avons étudié les discours de trois musiciens réfléchissants sur le rôle et l'expressivité de la musique (et du son) au cinéma. Les notions de partition sonore, de force active, de division des bruits, de réalisme phonographique, de résistance du réel, et d'épaisseur sémantique nous ont permis de sentir l'émergence d'un nouveau rapport au monde sonore. Le paradigme du continuum sonore décrit un espace de perception et de création relatif et fluctuant. Nous avons alors relevé les éléments qui rendent possible l'appréhension du monde comme un immense continuum d'images et de sons pouvant être découpé et réagencé par le créateur. Au niveau technique, les appareils d'enregistrement du son permettent de décomposer et d'agir sur un signal sonore discrétisable, ce qui divise les sons en plusieurs composantes tout en renforçant l'impression d'une continuité entre les différentes échelles de rapports. Au niveau esthétique, le cinéma a développé des œuvres qui rendent audibles les interactions entre les bruits, la parole et la musique. Les agencements du cinéma nous font sentir les glissements et la circulation des affects sonores à l'intérieur d'un espace où cohabitent des éléments plus ou moins codifiés (langage, musique, indice, sensation). Au niveau pratique, l'arrivée d'un concepteur sonore a donné une figure et une importance à la coordination des gestes des différents artisans de la bande sonore cinématographique. Le concepteur assure une cohérence et une continuité au cours du processus matériellement divisé et fragmenté de composition sonore. De plus, la numérisation généralisée des matériaux à l'intérieur d'une interface informatique rythme et facilite l'interaction entre les niveaux technique, esthétique et pratique ; par exemple, les outils numériques multiplient les possibilités d'intégration et de mise en relation des composantes sonores et visuelles (Calvert, 2008 : 11-13), ils favorisent les échanges entre les artisans (Allard, 2008 : 7) et modifient ainsi les « zones » d'intervention du musicien et du concepteur sonore (Calvert, 2008 : 14-16 ; Lepage, 2009 : 9-10).

Pour conclure, le continuum rend possible notre méthode, le pragmatisme théorique, qui implique des actions d'interférence entre les sons, les gestes et les idées (selon la logique du mixage). Ces interférences nécessitent un plan continu ; à l'instar des phénomènes sonores, les relations qui émergent et découpent le continuum sont des

événements. Cette dynamique résonante n'est pas seulement théorique, elle influence également les discours et les gestes des créateurs. Écoutons comment le son, la pensée, l'événement, le geste, la relation, l'expression se rencontrent dans ces brèves paroles du concepteur sonore Claude Beaugrand :

Le mixage [...] est une étape de questionnement et de dosage. Je dois déterminer quand l'idée naît et meurt, quand il faut l'arrêter pour qu'elle garde sa force, sa beauté. C'est un rapport particulier avec la matière.  
(2009 : 9)

En ce sens, le continuum n'est pas l'aboutissement de notre réflexion, mais bien le lieu à partir duquel nous voulons créer et penser<sup>193</sup>. Nous venons de décrire les différents effets du continuum sonore sur la théorie et sur la pratique, il convient donc de considérer celui-ci comme le *plan d'immanence de notre pensée et de notre écoute*. Écoutons Deleuze et Guattari nous décrire ce plan d'immanence, et gardons en tête que leur description du concept philosophique désigne dans notre contexte la figure sonore (comprise comme un complexe matériel et idéal façonné par une écoute).

« Les concepts sont des événements, mais le plan est l'horizon des événements [...] C'est le plan qui assure le raccordement des concepts, avec des connexions toujours croissantes, et ce sont les concepts qui assurent le peuplement du plan sur une courbure toujours renouvelée, toujours variable.

[...]

Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule. » (1991 : 38-39)

---

<sup>193</sup> « Une idée, ce n'est pas ce à quoi l'on pense; une idée, c'est ce qui nous fait penser. » (Cardinal, 2010 : 14)

## Bibliographie

- Albera, François et Maria Tortajada (dir.). 2011. *Ciné-dispositifs. Spectacles – cinéma – télévision – littérature*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Allard, Martin. 2009. « Atelier de maître. Martin Allard, concepteur sonore ». En ligne : <http://www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?ateliers-de-maitre>.
- Alten, Stanley. 1990. *Audio in Media*. Belmont : Wadworth Publishing Company.
- Altman, Rick (dir.). 1980. « Cinema/Sound ». *Yale French Studies*, no 60.
- 1984. "Toward a theory of the history of representational technologies". *Iris*, vol. 2, no 2, pp. 111-125.
- 1985. « The Technology of the voice. Part 1 ». *Iris*, vol. 3, no 1, pp. 3-20.
- 1986. « The Technology of the voice. Part 2 ». *Iris*, vol. 4, no 1, pp. 107-119.
- 1989. « Technologie et représentation : l'espace sonore ». Dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Aumont, Jacques, Gaudreault, André et Michel Marie (éds.). Paris : Publications de la Sorbonne.
- (dir.) 1992. *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge\American Film Institute.
- 1994. « Naissance de la perception classique : la campagne pour standardiser le son ». *Cinémathèque*, no 6 (automne).
- 1995. « Penser l'Histoire du cinéma autrement : un modèle de crise. ». *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, no 46 (avril-juin).
- (dir.). 1999. « The state of sound studies\ Le son au cinéma, état de la recherche ». *Iris*, no 27 (printemps).
- 2004a. « Cinema Sound at the Crossroads: A Century of Identity Crises ». Dans Huvelle, Didier et Dominique Nasta (dir.). 2004. *Le son en perspective : nouvelles recherches/ New perspectives in sound studies*. Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, pp. 12-31.
- 2004b. « Crisis Historiography ». Dans *Silent film sound*. New York : Columbia University Press, pp. 15-23.
- Amphoux, Pascal. 2001. « Il tempo del paesaggio sonoro, alcuni criteri di analisi = Le temps du paysage sonore, quelques critères d'analyse. ». Dans Romano et Sabatini (ed.). *I Tempi del Paesaggio, Atti del workshop tenuto nel Parco di Villa Demidoff, Pratolino, il 22 settembre 2000* Firenze : Centro di Documentazione Internazionale sui Parchi Provincia di Firenze, pp. 9-15.
- Anderson, Joseph. 1993. « Sound and image together : cross modal confirmation ». *Wide Angle*, vol. 15, no 1 (janvier), pp. 30-43.

- Arkette, Sophie. 2004. « Sounds Like City. ». Dans *Theory, Culture and Society*, vol. 21, no 1, pp. 159-168.
- Atkinson, S. 2011. « Surrounded by sound : The aesthetics of multichannel and hypersonic soundscapes and aural architectures ». *The Soundtrack*, 4 : 1, pp. 5-21.
- Attali, Jacques. [1977] 2001. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard/Presses Universitaires de France.
- Augoyard, Jean-François et Henry Torgue (dir.). 1995. *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille : Éditions Parenthèse.
- Bailey, Derek. 1992. *Improvisation. Its nature and practice in music*. New York : DaCapo.
- Bailblé, Claude. 1978-79. « Programmation de l'écoute ». *Cahiers du cinéma*, no 292-293-297-299.
- 1990. « Le pouvoir des sons ». *L'audiophile*, no 8 (Nouvelle série, 13<sup>ème</sup> année), pp. 126-131.
- 1998. « L'image frontale, le son spatial ». Dans *Cinéma et dernières technologies*. Beau, Fr., Dubois, Philippe et Leblanc G. (éds.). Paris/Bruxelles : INA-DeBoeck.
- Balazs, Bela. [1997] 1977. *L'Esprit du cinéma*. Paris : Payot.
- Battier, Marc. 2003. « Science et technologie comme source d'inspiration ». Dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle. Tome 1 : Musiques du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Actes Sud, pp. 512-532.
- Barthe, Roland. 1982. « Écoute ». Dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, pp. 217-230.
- Bayle, François. 1993. *Musique acousmatique propositions.....positions*. Paris : INA-GRM/Buchet-Chastel.
- 1994. « L'espace (post-scriptum) ». Dans *Espaces. Les Cahiers de l'Ircam. Recherche et musique*, no 5, 1<sup>er</sup> trimestre, pp. 115-120.
- 1995. « Musique acousmatique. *Diabolus in musica* ? ». Dans Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques. Tome II*. St-Foy : Presses de l'Université du Québec, pp. 111-124.
- Beaucage, Réjean. 2007. « René Lussier. Le Trésor retrouvé ». *Voir*, 7 juin. En ligne : <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=6&article=51762>
- Beaugrand, Claude. 2006. « Fabrication du cinéma – Question de vocabulaire ». *24 Images*, no 129, octobre-novembre, pp. 50-51.
- 2009. « Atelier de maître : Claude Beaugrand, concepteur sonore ». En ligne : <http://www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?ateliers-de-maitre>.

- Belton, John. 1992. « 1950's Magnetic sound : the frozen revolution ». In Altman, Rick (dir.). *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge\American Film Institute, pp. 154-167.
- Belton, John et Elizabeth Weis (ed.). 1985. *Film sound. Theory and practice*. New York : Columbia University Press.
- Bergson, Henri. 1965 [1896]. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Presses universitaires de France.
- Béthune, Christian. 2009. « L'improvisation comme processus d'individuation ». *Critical Studies in Improvisation*, vol. 5, no. 1. En ligne : <http://www.criticalimprov.com/article/viewArticle/991/1640>.
- Beugnet, Martine. 2008. « The Practice of Strangeness : *L'Intrus* — Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000) ». *Film Philosophy*, vol. 12, no 1, pp. 31-48.
- Bianchi, Filippo. 2009. « Improviser ». *Le siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*. Paris: Musée du Quai Branly/Skira-Flammarion.
- Blake, Larry. 1981. « Mixing Dolby stereo film sound ». *Recording Engineer/Producer*. Vol. 12, no 1 (février).
- Blessner, Barry et Linda-Ruth Salter. 2006. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge : MIT Press.
- Botte, Marie-Claire. 1989. « L'audition : système auditif, perceptions et organisation perceptives élémentaires ». Dans Bonnet, Claude, R. Ghiglione et Jean-François Richard. *Traité de psychologie cognitive, tome 1 : perception, action, langage*. Paris : Dunod, pp. 83-127.
- Boulez, Pierre. 1965. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Ghontier.
- 1966. *Relevé d'apprenti*. Paris : Éditions du Seuil.
- 1981a. « L'écriture du musicien : le regard du sourd? ». Dans *Critique*, no 408, pp. 443-464.
- 1981b. « Forme ». Dans *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois.
- Bouquet, Stéphane. 2000. « La hiérarchie des anges ». *Cahiers du cinéma*, no 545, avril, pp. 48-49.
- Bouquet, Stéphane et Jean-Marc Lalanne. 2009. *Gus van Sant*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Bourbaki, Nicolas. 1971. *Éléments de mathématique. Topologie générale. Chapitres 1 à 4*. Paris : Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Branigan, Edward. 1989. « Sound and Epistemology in Film ». *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 47, no 4, pp. 311-324.

- 1997. « Sound, Epistemology, Film ». In Allen Richard et Murray Smith (eds.). *Film theory and philosophy*. Oxford : Clarendon Press, pp. 95-125.
- Bregman, A.. 1990. *Auditory scene analysis. The perceptual organization of sound*. Cambridge: MIT Press.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Bresson, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Bull, M. 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford; New York: Berg.
- 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London; New York: Routledge.
- Burdeau, Emmanuel. 2005. « Last Days : Étoile maison ». *Les Cahiers du cinéma*, mai, pp. 14-17.
- Campan, Véronique. 1999. *L'écoute filmique : écho du son en image*. St-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Cardew, Cornelius. 1971. « Towards an Ethic of Improvisation ». En ligne : [http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html)
- Cardew, Cornelius. 2006. *Cornelius Cardew: A Reader*, edited by Edwin Prévost, Harlow, Essex: Copula.
- Cardinal, Serge. 1995a. « L'espace dissonant. À propos d'une segment du film *Boy Meets Girl* ». *CiNéMAS*, vol. 5, no 3, pp. 77-100.
- 1995b. « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène ». *Protée* vol. 23, no 3, pp. 94-99.
- 1995c. « Le lieu du son, l'espace de la source. Autour d'*Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) ». *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 6, no 2, pp. 3-16.
- 1998. « Médiation ou modulation ? ». *CiNéMAS*, vol. 9, no 1, pp. 95-115.
- 1999a. « L'enveloppement d'une absence. Le son, la source, le dispositif ». Dans Gaudreault, André, Germain Lacasse et Isabelle Raynaud(dir.). *Le Cinéma en histoire*. Montréal/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck.
- 1999b. « La musique de la relation ». *Protée*, vol. 27, n° 1, p. 39-42.
- 2004. « La radio, ce modulateur de l'audible ». *Chimères*, no 53.
- 2010. *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- 2012. « Les « convulsions paroxystiques » de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». Dans *Intermédialités*, no 19, p. 65-83.
- 2014. «La renaissance sonore du paysage ». *Entrelacs*, Toulouse, à paraître.

- Cardinal, Serge, Martin Allard et Louis Comtois. 2002. « La musicalité d'une bande sonore. À propos de *L'Invention d'un paysage* ». Dans Réal La Rochelle (dir.), *Écouter le cinéma*. Montréal : 400 coups, p. 158-174.
- Cartier-Bresson, Henri. *Vocation reporter*. Paris : Giletta Nice.
- Cavell, Stanley. 1999 [1971]. *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin.
- 2002 [1969]. *Must we mean what we say?* Cambridge : Cambridge University Press.
- Casati, Roberto et Jérôme Dokic. 1994. *La philosophie du son*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Chan, Charity. 2007. « An Interview with Fred Frith: The Teaching of Contemporary Improvisation ». *Critical Studies in Improvisation*, vol. 3, no. 2. En ligne : <http://www.criticalimprov.com/article/view/293/617>.
- Chakali, Saad. 2005. « À corps ouvert(s) ». *Cahiers du cinéma*, avril. En ligne : <http://www.cahiersducinema.com/A-corps-ouvert-s.html>
- Charbonnier, Georges. 1970. *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris : Pierre Belfond.
- Chételat, Joël. 2009. « La figuration cartographique de l'espace sonore ». *Images Re-vues*, no. 7. En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/437>.
- Chiabot, Sophie, et Claudine Nouraget. 1997. *Le son direct au cinéma : entretiens*. Paris : FEMIS.
- Chion, Michel. 1980. *La musique électroacoustique*. Paris : Presses universitaires de France.
- 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.
- 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet-Chastel-INA.
- 1985. *Le son au cinéma*. Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.
- 1988. *La toile trouée*. Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.
- 1990. *L'audio-vision*. Paris : Nathan.
- 1991. *L'art des sons fixés, ou la musique concrètement*. Fontaine (Grenoble) : Metamkine/Nota Bene/Sono-concept.
- 1993. *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*. Paris : Éditions Plume.
- 1994. *Musique, médias, technologie*. Paris : Flammarion.
- 1995. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard.
- 1998. *Le son*. Paris : Nathan.
- 2003a. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».

- 2003b. *Technique et création au cinéma, le livre des images et des sons*. Paris : Éditions de l'ESEC.
- Connor, Steven. 2000. « Sounding Out Film ». En ligne : <http://www.stevenconnor.com/soundingout/>.
- Corbeil, Gilles. 2011. « Atelier de maître : Gilles Corbeil, preneur de son. » En ligne : <http://www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?ateliers-de-maitre>.
- Coste, Florent. 2003. « Incarnation, cognition et représentation : comment les sciences cognitives pensent-elles le corps ? ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, no. 2. En ligne : <http://traces.revues.org/4135>
- Criton, Pascale. 1996. « Wyschnegradsky, théoricien et philosophe ». Dans Wyschnegradsky, Ivan. *La loi de la pansonorité*. Genève : Éditions Contrechamps. pp. 9-54.
- 1998. « Continuum sonore et schème de structuration ». Dans Schmitz, François, Sebestik, Jan et Antonia Soulez, *Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau*. Paris : L'Harmattan, pp. 73-88.
- 2003. « Des espaces sensibles ». Dans Chouvel, Jean-Marc et Makis Solomos. *L'Espace : Philosophie/Musique*. Paris : L'Harmattan, pp. 129-140.
- Cubbit, Sean. 1998. *Digital Aesthetics*. London : Sages.
- Daney, Serge. 1977. « L'orgue et l'aspirateur (La voix *off* et quelques autres) ». *Cahiers du cinéma*, no 278-279 (août-septembre), pp. 19-27.
- Delalande, François (dir.). 2001. *Le son des musiques : entre technologie et esthétique*. Paris : INA-Buchet/Chastel.
- 2003. « Le paradigme électroacoustique ». Dans Nattiez, Jean-Jacques. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Actes Sud, pp. 533-557.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- 1988. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit.
- 2002. *L'Île déserte et autres textes*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- 1980. *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit.
- Denis, Claire. 1994. « J'ai pas sommeil. Entretien avec Claire Denis », *Cahiers du cinéma*, no 479/480, pp. 25-27.
- 2000a. « Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique », *Cahiers du cinéma*, no 545, avril, pp. 50-53.

- 2000b. « Claire Denis rejoint la légion des grands cinéastes ». *Humanité*, 3 mai. Propos recueillis par Jean Roy. En ligne : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2000-05-03/2000-05-03-224583>.
- 2000c. « Claire Denis interviewed by Jonathan Romney ». Dans *The Guardian*, 28 juin. En ligne: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>)
- 2001. « Ce poids d'ici-bas, entretien avec Claire Denis ». *Vacarme*. En ligne : <http://www.vacarme.eu.org/article84.html>.
- 2004. « L'Intrus ». Interview de Claire Denis réalisé dans le cadre de la Mostra de Venise par Olivier Bombarda. En ligne : [www.artetv.com/fr/Impression/4982,CmC=838698,CmStyle=9867.html](http://www.artetv.com/fr/Impression/4982,CmC=838698,CmStyle=9867.html).
- Denley, Jim. 1992. « Improvisation: The Entanglement of Awareness and Physicality ». *Sounds Australian*, no 32. En ligne : <http://www.myspace.com/splitrec/blog/536760577>
- Déotte, Jean-Louis et Peter Szendy. 1994. « Auralités. Propos impromptus sur l'aura et l'espace du son ». Dans *Espaces. Les Cahiers de l'Ircam. Recherche et musique*, no 5, 1<sup>er</sup> trimestre, pp. 183-196.
- Derrida, Jacques. 1972. « Signature événement contexte ». Dans *Marges –de la philosophie*. Paris : Minuit, p. 365-393.
- Deshays, Daniel. 2006. *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck
- 2010. « Atelier de maître : Daniel Deshays, créateur sonore. Théâtre, disque, cinéma, radio. ». En ligne : [www.creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier\\_daniel\\_deshays.pdf](http://www.creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_daniel_deshays.pdf)
- De Sousas Dias, Antonio. 2007. « La « partition sonore » : un outil envisagé par Edgard Varèse ». Dans Horodyski, Timothée. *Edgard Varèse : du son organisé aux arts audio*. Paris : L'Harmattan.
- Doyle, Peter. 2005. *Echo and Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900-1960*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Dufour, Éric. 2005. *L'Esthétique musicale de Nietzsche*. Paris : L'Harmattan.
- Dufourt, Hugues. 2001. « Les principes de la musique. Dans Deliège Irène et Max Paddison (dir.). *Musique contemporaine : perspectives théoriques et philosophiques*. Liège : Mardaga, pp. 13-84.
- Dufrenne, Mikel. 1987. *L'Oeil et l'oreille*. Montréal : L'Hexagone.
- Duplaix, Sophie et Marcella Lista. 2004. *Sons et lumières. Une histoire du son dans l'art du vingtième siècle*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

- Eisenberg, E. 1987. *The Recording angel. The experience of music from Aristotle to Zappa.* New York : McGraw Hill.
- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality.* Brooklin : Zone Book.
- Fano, Michel. 1954. « Aspects de la musique contemporaine ». *Le Point*, no 47, mars, pp. 3-20.
- 1963. « Pouvoirs transmis ». Dans Collectif, *La musique et ses problèmes contemporains. 1953-1963.* Cahiers Renaud-Barrault. no 41. Paris : René Julliard, pp. 46-59.
- 1964. « Vers une dialectique du film sonore ». *Cahiers du cinéma*, n° 152, février, pp. 30-36.
- 1975. « Film, partition sonore ». *Musique en jeu*, n° 21, novembre, pp. 10-13.
- 1976. « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films. ». Dans Ricardou, Jean (dir.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29 juin-8 juillet 1975). Paris : U.G.É., coll. « 10/18 », tome I, pp. 173-213.
- 1981. « Le son et le sens ». Dans D. Chateau, A. Gardies et F. Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : films, théories.* Paris : Klincksieck, pp. 105-122.
- 1986. « Les images et les sons ». *Inharmoniques*, n° 1. Paris : IRCAM/Centre Georges-Pompidou/Christian Bourgois, pp. 182-187.
- 1987. « Musique et film. Filmusique ». *Vibrations*, n° 4, janvier, pp. 23-27.
- 1992. « Entretien avec Michel Fano ». *24 images*, no 60, printemps, pp. 36-40.
- 2002. « La chambre secrète de l'empereur de Chine. Entretien avec Michel Fano ». *Théâtres au cinéma*, mars, n°13, pp. 177-180.
- Fano, Michel, Christian Cave et Richard Ragot. 1989. *Recherche sur la perception simultanée audio-visuelle.* Paris : CNRS-ministère de la culture.
- Fano, Michel et Jean-Paul Simon. 1980. « Construction du son, construction de l'œuvre ». *Vidéoglyphes*, no 3-4, printemps.
- Faucon, Térésa. 2009. *Penser et expérimenter le montage.* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris : Gallimard.
- 1969. *L'Archéologie du savoir.* Paris : Gallimard.
- 1994 [1984]. « Des espaces autres ». Dans *Dits et écrits IV.* Paris : Gallimard. p. 752-762.
- Fouque, Patrick. 1987. « Le point sur le son Dolby stéréo optique ». *Le technicien du film et de la vidéo*, no 354, février, p. 16.

- Frangne, Pierre-Henry, Gilles Mouëllic et Christophe Viart. 2009. « Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création ». Dans Frangne, Pierre-Henry, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (dir.). *Filmer l'acte de création*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 13-23.
- Frith, Fred. « À propos du groupe Cosa Gavra Quartet ». En ligne : <http://www.inclinaisons.com/artistes/index.php?ref=fred-frith-6&id=129>.
- Frith, Fred. 2004. *Jazz Break*. En ligne : [http://www.jazzbreak.com/interview.php?jparam=dossier\\_437,ID\\_1813,wp\\_1,lg\\_0](http://www.jazzbreak.com/interview.php?jparam=dossier_437,ID_1813,wp_1,lg_0)
- Frodon, Jean-Michel. 2001. « Claire Denis : « Il s'agit de s'aventurer au-devant d'une forme », *Le Monde*, 10 juillet.
- Froger, Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Gallet, Bastien. 2002. *Le boucher du prince Wen-houei : enquêtes sur les musiques électroniques*. Paris : Musica Falsa.
- Gandolfi, Alain. 2002. *Techniques audio appliquées au mixage cinéma*. Paris : Dunod.
- Gibbs, Tony. 2007. *The Fundamentals of sonic art and sound design*. Watson-Guptill Publications.
- Gili, A. Jean. 1988. « Entretien avec Claire Denis sur *Chocolat* », *Positif*, no 328, pp. 14-16.
- Glennie, Evelyn. 1990. *Good Vibrations. My Autobiography*. London : Hutchinson.
- 1993. « Hearing Essay ». En ligne : <http://www.evelyn.co.uk/literature.html>
- 1993b. « Disability Essay ». En ligne : <http://www.evelyn.co.uk/literature.html>
- 2003. « Evelyn Glennie shows how to listen ». Conférence disponible en ligne : [http://www.ted.com/talks/evelyn\\_glennie\\_shows\\_how\\_to\\_listen.html](http://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_shows_how_to_listen.html).
- 2008a. « Foreword ». Dans Salmon, Shirley. *Hearing-Feeling-Playing. Music and Movement with Hard-of-Hearing and Deaf Children*. Wiesbaden : Reichert Verlag, p. 7-9.
- 2008b. « Dame Evelyn Glennie : Good Vibrations ». Conférence disponible en ligne : <http://vimeo.com/26624519>
- Gorbman, Claudia. 1976. « Teaching the soundtrack ». *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, no 4 (novembre), pp. 446-452.
- 1987. *Unheard melodies. Narrative film music*. Londres/Bloomington : BFI/Indiana University Press.
- Godard, Jean-Luc. 1982. « Propos autour de *Passion*. Le chemin vers la parole ». Dans *Cahiers du cinéma*, no 336.

- Gould, Glenn. [1966] 1983. « L'Enregistrement et ses perspectives ». Dans *Le Dernier puritain*. Monsaingeon, Bruno (éd.). Paris : Fayard, pp. 54-99.
- [1982] 1985. « Ce que le processus de l'enregistrement signifie pour moi ». Dans *Contrepoint à la ligne*. Monsaingeon, Bruno (éd.). Paris : Fayard.
- Green, Barry. 2003. *The Mastery of Music : Ten Pathways to True Artistry*. New York : Broadway Books.
- Gros, Frédéric. 2009. *Marcher, une philosophie*. Paris : Carnets Nord.
- Hains, Jacques. 2003. « Du rouleau de cire au disque compact ». Dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle. Tome 1 : Musiques du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Actes Sud, pp. 901- 938.
- Handel, Stephen. 1989. *Listening : an introduction to the perception of auditory events*. Cambridge : MIT Press.
- Helmreich, Stefan. 2010. « Listening Against Soundscapes ». *Anthropology News*, vol. 51, no 9, p. 10.
- Hennion, Antoine. 2007. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Honneger, Marcel (éd.). 1976. *Science de la musique ; dictionnaire ; techniques, formes, instruments*. Paris : Bordas. Articles « Chaîne électroacoustique », « Enregistrement », « Prise de son », « Stéréophonie », « Studio d'enregistrement ».
- Horodisky, Timothé. 1998. *Varèse : héritage et confluences : les masses sonores, l'espace du son, la spatialisation*. Centre de reproduction des thèses.
- Huvelle, Didier et Dominique Nasta (dir.). 2004. *Le son en perspective : nouvelles recherches / New perspectives in sound studies*. Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang.
- Huvenne, Martine. 2010. « Toward a radically different understanding of experience : Looking for an heautonomous auditory field in film ». *The Soundtrack*, 3 : 2, pp. 139-149.
- Ihde, Don. 2007 [1978]. *Listening and voice : a phenomenology of sound*. Athens : University of Ohio Press.
- Ingold, Tim. 2007. « Against Soundscapes ». Dans Carlyle Angus. *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Double Entendre. p. 10-13
- Izhaki, Roey. 2008. *Mixing Audio : Concepts, Practice and Tools*. London : Focal Press.
- James, William. 1948 [1911]. *Some Problems of Philosophy. A Beginning of an Introduction to Philosophy*. New York : Longmans, Green and co.
- 1977 [1909]. *A Pluralistic Universe*. Cambridge : Harvard University Press.

- 1998. *La Signification de la vérité. Une suite au pragmatisme*. Lausanne : Antipodes.
- Johnson, William. 1985. « The liberation of sound : a new hearing for film sound ». *Film Quarterly*, vol. 38, no 4 (été), pp. 2-12.
- Jordan, Randolph. 2007. « The Work of Hildegard Westerkamp in the Films of Gus Van Sant: An Interview with the Soundscape Composer (and some added thoughts of my own) ». *Offscreen*, vol.11,no. 8\_9, août/septembre. En ligne : [http://www.offscreen.com/Sound\\_Issue/jordan\\_westerkamp.pdf](http://www.offscreen.com/Sound_Issue/jordan_westerkamp.pdf)
- 2010. *The Schizophonic Imagination: Audiovisual Ecology in the Cinema*. Thèse de doctorat. Université Concordia. En ligne : <http://spectrum.library.concordia.ca/7060/>
- Jost, François. 1985a. « L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore ». *Iris*, vol. 3, no1, pp. 21-34.
- 1985b. « Pour une approche narratologique des combinaisons audio-visuelles ». *Protée*, vol. 13, no 2 (été), pp. 13-19.
- Jullien Jean-Pascal et Olivier Warysfel. 1994. « Technologies et perception auditive de l'espace ». Dans Szendy, Peter (dir.). *Espaces*. Les Cahiers de l'Ircam, pp. 65-94.
- Jullier, Laurent. 1995. *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Paris : Armand Collin.
- 1997. *L'Écran post-moderne*. Paris : L'Harmattan.
- 2004. « Esthétique du son multipiste ». Dans Huvelle, Didier et Dominique Nasta (dir.). *Le son en perspective : nouvelles recherches/ New perspectives in sound studies*. Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, pp. 199-211.
- 2007. « Ask for more ! Le discours quantitatif chez les géants du son numérique ». Dans Millet, Thierry. *Analyse et réception des sons au cinéma*. Paris : L'Harmattan, pp. 289-297.
- Kahn, Douglas. 1990. « Track organology ». *October*, no 55 (hiver), pp.
- 1999. *Noise, Water, Meat. A history of sound in the arts*. Cambridge : MIT Press.
- Kahn Douglas et Gregory Whitehead (eds.). 1992. *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press.
- Kendall, G. S. 2010. « Spatial perception and cognition in multichannel audio for electroacoustic music ». *Organised Sound* 15(3): 228-38.
- Kenneson, Claude. 1998. « Evelyn ». Dans *Musical Prodigies : Perilous Journeys, Remarkable Lives*. Portland, Amadeus Press, p. 268-276.
- Kerins, Mark. 2011. *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press.

- Kracauer, Siegfried. [1960] 1997. « 7-Dialogue and sound. 8-Music ». Dans *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton : Princeton University Press, pp. 102-156.
- 2006. *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. Paris : Stock.
- Langlois, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : MF.
- LaRochelle, Réal (dir.). 2002. *Écouter le cinéma*. Montréal : 400 Coups.
- 2003. *Opérascope. Le film-opéra en Amérique*. Montréal : Triptyque.
- Lastra, James. 2000. *Sound technology and the american cinema: perception, representation, modernity*. New York : Columbia University Press.
- le Blanc, Guillaume. 2006. *La pensée Foucault*. Paris : Ellipses.
- 2012. *Courir. Méditations physiques*. Paris : Flammarion.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Legast, Laura et Porret, Marthe. 2005. « Entretien avec Nicolas Humbert et Werner Penzel », dans *Décadrages*, no 6, automne, p.112-121.
- Levin, Thomas Y. 1984. « The Acoustic dimension : notes on film sound ». *Screen*, vol. 25, no 3 (Mai-Juin).
- 1990. « For the record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility ». *October*, no. 55 (hiver), pp. 39-41.
- Leibniz, Wilhelm Gottfried. *Nouveaux essais sur l'entendement humain. Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Jacques Brunschwig (éd.), Flammarion 'GF', 1966.
- 1702. « Considérations sur la doctrine d'un esprit universel ». Dans *Œuvres philosophiques*. Tome II, p. 569-578.
- [1978]. *La Monadologie*. Paris : Delagrave.
- « Correspondance entre Leibniz et Arnauld », in Leibniz, *Discours de métaphysique, Sur la liberté, le destin, la grâce de Dieu, Correspondance avec Arnauld, Jean-Baptiste Rauzy* (éd.), Pocket, 1993.
- GP: *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, herausgegeben von C Gerhardt (7 vol., Berlin, 1875-1890).
- Levaillant, Denis. 1980. *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*. Paris : J.-C. Lattès.
- LoBrutto, Vincent. 1994. *Sound-On-Film. Interviews with Creators of Film Sound*. London : Praeger.
- Lopez, Francesco. 1997. « Schizophonia vs l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom ». En ligne : <http://www.franciscolopez.net/schizo.html>

- Lyotard, Jean-François. 1971. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.
- Maldiney, Henri. 1973. *Regard Parole Espace*. Lausanne : L'Âge d'Homme
- Manolas, C. and Pauletto, S.. 2009. « Enlarging the Diegetic Space: Uses of the Multichannel Soundtrack in Cinematic Narrative ». *The Soundtrack*, 2 :1, pp. 39-55.
- Marchal, Alain. 1987. « Technologies nouvelles et recherches sonores ». *Le technicien du film et de la vidéo*, no 353 (janvier), pp. 20-22.
- Masson, Marie-Noëlle et Gilles Mouëllic (dir.). 2003. *Musiques et images au cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- McAdams, Stephen. 1985. L'Image auditive : une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive. Paris : IRCAM/Centre Georges Pompidou.
- McAdams, Stephen et E. Bigand (dir.). [1993] 1994. *Penser les sons*. Paris : Presses universitaires de France.
- McClary, Susan. 2001. « Chapter 2 : Thinking blues » dans *Conventional Wisdom. The content of musical form*. Berkeley : University of California Press.
- Mercier, Denis (dir.). *Le livre des techniques du son*. Paris : Fréquences.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- 1985. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merlier, Bertrand. 2006. Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques. Paris : Delatour France.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2009. « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore » ». Dans *Images Re-vues*, no 7 | 2009. Disponible en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/428>
- Mott, Robert L.. 1990. *Sound effects : radio, TV, and film*. Boston : Focal Press.
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Liège : Yellow Now.
- Moylan, W.. 1992. *The Art of recording. The creative ressources of music production and audio*. New York : Van Nostrand Reinhold.
- Millet, Thierry (dir.). 2007. *Analyse et réception des sons au cinéma*. Paris : L'Harmattan
- Murch, Walter. 1995. *In the Blink of an Eye : A Perspective on Film Editing*. Los Angeles : Silman-James Press.
- 2005. « Dense Clarity, Clear Density ». *Transom*, vol. 5, no 1. En ligne : <http://transom.org/?p=6992#part-2>

- Nachmanovitch, Stephen. 1990. *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York : Penguin-Tarcher.
- Nadrigny, Pauline. 2010. « Paysage sonore et écologie acoustique ». Dans *Implications Philosophiques*. En ligne : <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/>
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *L'Intrus*. Paris : Galilée.
- 2001a. « L'areligion (« Beau travail » de Claire Denis) ». Dans *Vacarme*, no 14, hiver, p. .
- 2001b. « Icône de l'acharnement. *Trouble Every Day* de Claire Denis ». Dans *Trafic*, no 39, automne, p. 58-64.
- 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- 2005. « L'Intrus selon Claire Denis ».
- Mal, Cédric. 2008. Claire Denis. Cinéaste à part et entière. Paris : Verneuil.
- Malausa, Vincent. « *L'Intrus* de Claire Denis. Souffle au cœur », dans *Cahiers du cinéma*, mai 2005, pp. 42-44.
- Marclay, Christian Marclay 2003 Steidl/UCLA Hammer Museum, Los Angeles
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Yellow Now-Côté Cinéma.
- Noë, Alva. 2004. *Action in Perception*. Cambridge : MIT Press
- 2009. *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York : Hill and Wang.
- Odin, Roger. 1979. « À propos d'un couple de concepts : « son in » vs « son off » ». Dans *Linguistique et Sémiologie*, no 6, Presses Universitaire de Lyon.
- 1988. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique ». *Iris*, no 8.
- Ondaatje, Michael. 2004. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing*. New York: Random House.
- Panofsky, Edwin. 1995. « Style and medium in the Motion Pictures ». Dans *Three Essays on Style*. Cambridge : The MIT Press, pp. 91-123.
- Paranthoen, Yan. 2002. *Propos d'un tailleur de son*. Arles : Phonurgia Nova.
- Pasquariello, Nicholas. 1996. *Sounds of Movies : Interviews with the Creators of Feature Sound Tracks*. San Francisco : Post Bridge Books.
- Perriault, Jacques. 1981. *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*. Paris : Flammarion.

- Phemister, Pauline. 2006. « Le très petit et l'imperceptible dans la théorie morale de Leibniz d'après les *Nouveaux Essais* ». Dans Duchesneau, François et Jérémie Griard. *Leibniz selon les Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. Paris : Bellarmin/Vrin, pp. 229-248.
- Piaget, Jean et Bärbel Inhelder. 1948. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris : PUF.
- Ridelsheimer, Thomas. 2004. « Dossier de presse ». En ligne : [http://www.shadowdistribution.com/touchthesound/\\_\\_\\_index.html](http://www.shadowdistribution.com/touchthesound/___index.html)
- Portzamparc, Christian. 1994. « Registres de l'architecture ». Dans *Espaces. Les Cahiers de l'Ircam. Recherche et musique*, no 5, 1<sup>er</sup> trimestre, pp. 97-106.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- 2001. *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- 2002. « La métamorphose des Muses », dans *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, pp. 25-35.
- de Raymond, Jean-François. 1980. *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*. Paris : Vrin.
- Robertson, Robert. 2009. *Eisenstein on the Audiovisual : the Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. New York : Tauris Academic.
- Rosen, Claude-Émile. 1955. « Le Bruit ». *Revue d'esthétique*, vol. 8, no. 2 (avril-juin), pp. 157-170.
- Rosenbaum, Jonathan. 1978. « Sound thinking ». *Film Comment*, vol. 14, no. 5 (septembre-octobre), pp. 38-41.
- Rouchouse, Jean. 1991. « Traitement dynamique du son cinéma/Le procédé Dolby Stéréo Spectral Recording ». *Le technicien du film et de la vidéo*, no 405, pp. 21-22.
- Roy, Stéphane. 2003. *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan.
- Schaeffer, Pierre. 1946. « L'élément non visuel au cinéma ». *Revue du cinéma*, vol. 1, no 1-2-3.
- 1952. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil.
- 1954. « Les Nouvelles techniques sonores et le cinéma ». *Cahiers du cinéma*, no. 37 (Juillet), pp. 54-56.
- 1960. « Le Contrepoint du son et de l'image ». *Cahiers du cinéma*, no. 108 (Juin), pp. 7-22.
- 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdiscipline*. Paris : Éditions du Seuil.
- 1967. *La musique concrète*, Paris, coll. « Que sais-je? », PUF, 1967.
- 1985. « Dialogue du son et de l'image ». *Protée*, vol. 13, no 2, pp. 30-33.

- 2010. *Essai sur la radio et le cinéma. Esthétique et technique dans les arts-relais, 1941-1942*. Édition établie par Carlos Palombini et Sophie Brunet. Paris : éditions Allia
- Schafer, R. M. 1969. *The New Soundscape*. Vienna: Universal Edition.
- 1970. *The Book of Noise*. Wellington, NZ: Price Milburn.
- 1973. *The Music of the Environment*. Vienna: Universal Edition.
- 1977. *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- 1994. *Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.
- 2003. « Musique/non-musique : intersections ». Dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle. Tome 1 : Musiques du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Actes Sud, pp. 1189-1202.
- Schreger, Charles. 1978. « The Second coming of sound ». *Film Comment*, vol. 14, no. 5 (septembre-octobre), pp. 34-37.
- Schulthess, Daniel. 2009. *Leibniz et l'invention des phénomènes*. Paris : PUF.
- Sergi, Gianluca. 2001. « The Hollywood Sonic Playground : The Spectator as Listener ». Dans Maltby Richard et Melvyn Stokes (eds.). *Hollywood Spectatorship*. Londre : British Film Institute, pp. 121-131.
- 2004. *The Dolby era : film sound in contemporary Hollywood*. Vancouver : University of British Columbia Press.
- Serres, Michel. 1968. *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques : étoiles, schéma, points*. Paris : PUF
- Smalley, Denis. 1995. « La spectromorphologie. Une explication de la forme des sons ». Dans Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques. Tome II*. St-Foy : Presses de l'Université du Québec, pp. 125-164.
- Schmidt, Lisa. 2011. « Sound matters : Towards an enactive approach to hearing media ». Dans *The Soundtrack*, vol. 4, no 1, pp.
- Shatz, Leslie. 2005. « It all sounds good, if he's done his job ». Propos recueillis par Susan King. *Los Angeles Times*, 17 juillet. Disponible en ligne : <http://articles.latimes.com/2005/jul/17/entertainment/ca-workinghwd17>
- Shelemay, Kay Kaufman. 2006. *Soundscape : Exploring Music in a Changing World*. New York : W.W. Norton.
- Simondon, Gilbert. [1995] 1964. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris : PUF.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton : Princeton University Press.

- 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- 2005. « When the Ear Dreams : Dolby Digital and the Imagination of Sound ». Dans *Film Quaterly*. Vol. 58, no. 4, pp. 2-15.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham et London : Duke University Press.
- 2012. « Sonic Imaginations ». Dans *The Sound Studies Reader*. New York : Routledge. pp. 1-17.
- Smoje, Dujka. 2003. « L'audible et l'inaudible ». Dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle. Tome 1 : Musiques du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Actes Sud, pp. 283-322.
- Sonnenschein, David. 2001. *Sound design : the expressive power of music, voice, and sound effect in cinema*. Studio City : Michael Wiese Productions.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la philosophie*. Grenoble : Éditions Jérôme Mignon.
- 1992. « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception ». Dans Courtine, Jean-François. *Figures de la subjectivité*. Paris : CNRS.
- Saint-Aubert, Emmanuel. 2006. *Vers une ontologie indirecte. Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*. Paris : Vrin.
- Szendy, Peter. 1994. « Actes d'une dislocation ». Dans *Espaces. Les Cahiers de l'Ircam. Recherche et musique*, no 5, 1<sup>er</sup> trimestre, pp. 53-64.
- 1994. « Registres de l'architecture. Entretien avec Christian de Portzamparc ». Dans *Espaces. Les Cahiers de l'Ircam. Recherche et musique*, no 5, 1<sup>er</sup> trimestre, pp.
- (dir.) 2000. *L'Écoute*. Paris : IRCAM/L'Harmattan.
- 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris : Éditions de Minuit.
- 2002. *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris : Éditions de Minuit.
- 2007. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*. Paris : Éditions de Minuit.
- 2013. *À coups de points. La ponctuation comme expérience*. Paris : Éditions de Minuit.
- Tamm, Éric. 1988. *Brian Eno : His Music and the Vertical Color of Sound*. New York : Da Capo Press.
- Taylor, Charles. 1975. *Hegel*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Thom, Randy. 1999. « Designing a Movie for Sound ». Dans *Iris* no. 27, printemps, pp. 9-20.
- Tomas-Fogiel, Isabelle. 2008. « Spatialiser nos concepts? La tentative de Merleau-Ponty ». Dans *Symposium. Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale*, Vol. 12, numéro 1, p. 147-161.

- Tomlinson, Holman. 1997. *Sound for film and television*. New York: Book and Co./Butterworth-Heinemann.
- Truax, Barry. 1992. « Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world. » In J. Paynter, T. Howell, R. Orton and P. Seymour (eds.) *Companion to Contemporary Musical Thought*, pp. 374-98. London: Routledge.
- 1994. The inner and outer complexity of music. *Perspectives of New Music* 32(1): 176-93.
- 1998. « Composition and diffusion : Space in sound in space ». Dans *Organised Sound* 3(2): 141-6.
- (ed.) 1999. *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: Cambridge Street Publishing, CSR-CDR 9901.
- 2001. *Acoustic Communication*. 2<sup>nd</sup> edition. Westport, CT: Ablex Publishing.
- 2008. « Soundscape composition as global music: Electroacoustic music as soundscape ». Dans *Organised Sound* 13(2): 103-10.
- Van Sant, Gus. 2003. « Comme si ça avait eu lieu dans mon propre lycée ». Propos recueillis par Isabelle Regnier. *Le Monde*. 20 mai.
- Varéla, Francesco, E. Thompson et E. Rosch. 1993. *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil.
- Varèse, Edgard. [1930] 1983. « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales? ». Dans *Écrits*. Paris : Christian Bourgois, pp. 56-57.
- [1936] 1983. « Nouveaux instruments et nouvelle musique ». Dans *Écrits*. Paris : Christian Bourgois, p. 90-93.
- [1939] 1983. « Liberté pour la musique ». Dans *Écrits*. Paris : Christian Bourgois, p. 100-108.
- [1940] 1983. « Le son organisé pour le film sonore ». Dans *Écrits*. Paris : Christian Bourgois, pp. 108-112.
- 1959. « Le destin de la musique est de conquérir la liberté ». Dans la revue *Liberté*, no 59, pp. 276-283.
- Vivier, Odile. 1973. *Varèse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Villela Petit, Maria. 1998. « La phénoménalité spatio-temporelle de la musique ». Dans Chouvel, Jean-Marc et Makis Solomos. *L'Espace : Philosophie/Musique*. Paris : L'Harmattan. pp. 29-39
- Villela-Petit, Maria « Espace, temps et mouvement chez Erwin Straus ». Dans *Figures de la subjectivité*. Paris: CNRS.
- Vuillemin, Pierre. 1988. « Le dolby stéréo ». *Le technicien du film et de la vidéo*, no 366 (mars), p. 69.

- Wedlock, Lise. 2012. « Atelier de maître, bruiteure ». À paraître.
- Weiss, Alan S. (éd.). 2001. *Experimental sound and radio*. Cambridge : MIT Press.
- 2002. *Breathless*. Sound recording, disembodiment, and the transformation of lyrical nostalgia. Middletown : Wesleyan University Press.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. « Soundwalk ». Dans *Sound Heritage*, vol. III, no. 4.
- 2009. « School of Sound Symposium. London 2009 ; keynote lecture ». *The Soundtrack*, 2 : 2, pp. 111-126.
- Whitehead, Alfred North. 1995. *Procès et réalité*. Paris : Gallimard.
- Whittington, William. 2007. *Sound design and science fiction*. Austin : University of Texas Press.
- Wolff, Sander. « Defining the edge : the musical world of Fred Frith ». The Long Beach Union Newspaper. Disponible en ligne : [http://www.sanderis.com/Fred\\_Frith\\_Story.html](http://www.sanderis.com/Fred_Frith_Story.html)
- Wyschnegradsky, Ivan. 1996. *La loi de la pansonorité*. Genève : Éditions Contrechamps.
- Zaza, Tony. 1991. *Audio design : sound recording techniques for film and video*. Englewood-Cliffs : Prentice-Hall.
- Zorn, John. 2000. *Arcana. Musicians on music*. New York : Granary Books.