

Université de Montréal

Son, représentation, expression.

Résonances esthétiques, techniques et inter-artistiques dans la création sonore au cinéma

Par

Ariel Harrod

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des Arts et sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de

Doctorat en études cinématographiques, option recherche-crédation

Décembre 2022

© Ariel Harrod, 2022

Université de Montréal

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des Arts et sciences

Cette thèse intitulée

Son, représentation, expression.

Résonances esthétiques, techniques et inter-artistiques dans la création sonore au cinéma

Présentée par

Ariel Harrod

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Frédéric Dallaire
(Université de Montréal)
Président-rapporteur

Serge Cardinal
(Université de Montréal)
Directeur de recherche

Julie Faubert
(Université Laval)
Membre du jury

Jimmie Leblanc
(Université de Montréal)
Membre du jury

Martin Barnier
(Université Lumière Lyon 2)
Examineur externe

Résumé

Cette thèse de recherche-crédation explore certaines des causes esthétiques, techniques et inter-artistiques qui font du cinéma un domaine privilégié pour l'étude du son. Les hypothèses de cette recherche sont formulées à partir de ma posture de concepteur sonore pour le cinéma et émergent des conditions pratiques et esthétiques singulières ayant menées à la création sonore de différentes œuvres. La première partie de la thèse explore ces trois axes (esthétique, technique et inter-artistique) par la mise en résonance d'expériences pratiques et de recherches théoriques : mon travail de conception sonore pour le film *Le silence des semences* (Guillaume Roussel-Garneau, 2021) m'amène d'abord à rendre compte de l'émergence du courant expressiviste à la fin du XVIII^e siècle (Taylor) et de la reprise de l'expression comme modèle théorique en art (Abrams) pour ensuite mettre ces modèles à l'épreuve des théories du son au cinéma (Chion, Fano) ; mon travail de post-production sonore pour le film *Le rêve et la radio* (Renaud Després-Larose et Ana Tapia-Rousiouk, 2022) m'entraîne à explorer ce qui, dans la nature mécanique et matérielle du son capté, monté et reproduit par différentes techniques (Altman, Lastra, Schaeffer, Schafer, Cardinal), permet de rejouer ces tensions entre représentation et expression ; ma « sensibilité technicienne » (Tapia-Rousiouk) me permet de faire l'étude des modes d'articulation et d'interaction des sons entre eux, avec l'image, avec le spectateur ou l'auditeur ; ces modes d'articulation et d'interaction sont empruntés aux autres arts sonores, et ils survivent dans l'univers cinématographique à travers les œuvres et la pratique des musiciens et créateurs sonores Ernst Karel (*Heard Laboratories, Heard Laboratories Performed, Leviathan*) et Christian Calon (*Continental Divide*). La deuxième partie de cette thèse prend la forme de quatre œuvres sonores créées pour l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace*, présentée au Centre d'exposition de l'Université de Montréal à l'été 2022. Chacune d'elles, par leur mise en scène du son, de l'écoute et du corps, permettent de rejouer ces enjeux esthétiques et techniques fondamentaux de la création sonore au cinéma : tension entre espace sonore et espace visuel ; matérialité du sonore, entre sens et sensation ; malléabilité des qualités temporelles du son ; qualités transformatives de l'écoute, tant au niveau de la création que de la réception.

Mots-clés : cinéma, art sonore, conception sonore, représentation, expression, technologies de reproduction, prise de son, montage, mixage, écoute.

Abstract

This research-creation thesis explores some of the aesthetic, technical and inter-artistic reasons that make cinema a privileged field for the study of sound. The hypotheses of this research are formulated from my position as a sound designer for film and emerge from the singular practical and aesthetic conditions that led to the sound design of different works. The first part of the thesis explores this question along these three axes (aesthetic, technical and inter-artistic) through practical experiences and theoretical research. My sound design work for the film *Le silence des semences* (Guillaume Roussel-Garneau, 2021) leads me first to recount the emergence of the expressivist current at the end of the 18th century (Taylor) and the use of expression as a theoretical model in art (Abrams) and then confront these models to theories on sound in cinema (Chion, Fano). My audio post-production work for the film *Le rêve et la radio* (Renaud Després-Larose and Ana Tapia-Rousiouk, 2022) leads me to explore what, in the mechanical and material nature of recorded, edited and reproduced sound with the use of sound reproduction technologies (Altman, Lastra, Schaeffer, Schafer, Cardinal), replays the tensions between representation and expression. My “technical sensibility” (Tapia-Rousiouk) allows me to study the modes of articulation and interaction between sounds, between sound and image, with the spectator or the listener. These modes of articulation and interaction are borrowed from other sound arts, and they survive in the cinematic world through the works and practice of musicians and sound artists such as Ernst Karel (Heard Laboratories, Heard Laboratories Performed, Leviathan) and Christian Calon (Continental Divide). The second part of this thesis takes the form of four sound works created for the exhibition *La couleur du temps, le son d'un espace*, presented at the *Centre d'exposition de l'Université de Montréal* in the summer of 2022. Each of these works, through their staging of sound, listening and the body, reformulate these fundamental aesthetic and technical questions regarding sound creation in cinema: the tension between auditory space and visual space; the materiality of sound, between meaning and sensation; the plasticity of the temporal qualities of sound; the transformative qualities of listening, both in terms of creation and reception.

Keywords: cinema, sound art, sound design, representation, expression, sound reproduction technologies, sound recording, editing, mixing, listening.

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des œuvres	13
Remerciements	17
Partie 1	19
Introduction	20
Chapitre 1 – Représentation / Expression	27
1.1 <i>Le silence des semences</i> : réponse esthétique.....	28
1.2 Le courant expressiviste (Taylor).....	32
1.3 L’expression comme modèle théorique en art (Abrams)	36
1.4 Représentation/Expression à l’épreuve de la théorie du son au cinéma (Chion, Fano)	38
1.4.1 Trans-sensorialité, tripartition, hiérarchisation, aimantation, causalité (Michel Chion)	39
1.4.2 Continuum sonore, relais rhétorisant (Michel Fano).....	42
1.5 <i>Le silence des semences</i> : questions esthétiques	44
Écoute 1	45
Écoute 2	46
Écoute 3	47
Écoute 4	50
Écoute 5	51
Écoute 6	53
Écoute 7	56
Chapitre 2 – Le son : enregistrer, manipuler, diffuser.....	59
2.1 <i>Le rêve et la radio</i> : réponse technologique	59
2.2 Le son	67
2.2.1 Organes.....	69
2.2.2 Inscription / simulation.....	72
2.2.3 <i>Schizophonie</i> / acousmatique.....	75

2.2.4 Transduction.....	80
2.3 Enregistrer, manipuler, diffuser.....	82
2.3.1 Hétérogénéité.....	83
2.3.2 Reproduction / représentation	87
2.3.3 Médiation / modulation	91
2.3.4 La manipulation sonore (Prise de son/montage/mixage)	93
2.3.5 Espace et diffusion	97
Chapitre 3 – Résonnances pratiques et inter-artistiques.....	101
3.1 Décrire les sons : Ernst Karel.....	101
3.1.1 Field Recording	105
3.1.2 <i>Heard Laboratories</i>	106
3.1.3 <i>Heard Laboratories, Performed</i>	112
3.1.4 <i>Leviathan</i>	116
3.2 Composer dans et avec l’espace : <i>Continental Divide</i> de Christian Calon	122
3.2.1 Description du dispositif	123
3.2.2 Procédure : à partir de la lecture du titre	124
3.2.3 Protocole de création	125
3.2.4 Divisions naturelles	126
3.2.5 Transcription sonore.....	127
3.2.6 Sujet écoutant	127
Interlude : premier compte-rendu d’une écoute de <i>Continental Divide</i>	128
3.2.7 Perception spatiale.....	129
Interlude : deuxième compte-rendu d’une écoute de <i>Continental Divide</i>	132
3.2.8 Perception analytique	132
3.2.8.1 Écoute réduite/morphologie sonore.....	132
3.2.8.2 Spatialisation/égalisation.....	133
3.2.8.3 Écrans noirs/arrêts sur image	134
Interlude : troisième compte-rendu d’une écoute de <i>Continental Divide</i>	135
3.2.9 Perception synthétique	136
3.2.10 J’écoute <i>Continental Divide</i>	137
Conclusion.....	141

L'écoute : prolifération de sens	141
L'écoute : déhiérarchisation des sens	143
L'écoute : formuler des questions	145
Écoute : écouteS, réécoutes	146
Partie 2.....	149
La couleur du temps, le son d'un espace.....	150
Exposition.....	150
1. Mixer au corps : tensions entre espaces sonores et visuels (Face A).....	151
Face B.....	153
2. <i>Trésillon</i> : Écoute profonde et matérialité du son	154
3. <i>Masters' Voices</i> : qualités sonores, qualités temporelles	155
4. <i>Meta White Album</i> : qualités transformatives de l'écoute.....	157
Références bibliographiques	159

Liste des œuvres

Films

Le silence des semences, 2021. Guillaume Roussel-Garneau, Canada, 1 h 00 m.

Le rêve et la radio, 2022. Renaud Després-Larose et Ana Tapia Rousiouk, 2 h 15 m.

Créations sonores

Jean-François Côté (conception sonore Ariel Harrod), *Face A*, 2022. Projections vidéographiques et quadraphonie sonore, 15 m 02 s.

Ariel Harrod, *Trésillon*, 2022. Étendue d'objet¹, trame monophonique et cloche de verre, 10 m 6 s.

Ariel Harrod, *Masters' Voices*, 2022. Étendue d'objet, trame monophonique et phonographe Edison, 15 m 1 s.

Ariel Harrod, *Meta White Album*, 2022. Montage stéréophonique pour casque d'écoute, 1 h 33 m.

Les œuvres sonores et audiovisuelles faisant partie de cette thèse de recherche-crédation peuvent être visionnées ou écoutées sur ce site web :

<https://arielharrod.wixsite.com/espace-du-son>

Mot de passe : Ariel

¹ Le libellé « Étendue d'objet », formulé à partir des idées de Bastien Gallet, identifie une installation sonore où le son « s'étend » à travers diverses matières ou dispositifs de diffusion. Une discussion plus approfondie de la typologie de Gallet se trouve à la fin du deuxième chapitre de cette thèse (pages 98-100).

dedicated to Enoch Soames

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Serge Cardinal pour sa générosité, sa disponibilité et son support indéfectible. Serge, cette thèse existe parce que tu as eu la patience d'accompagner mon travail même quand il n'avancait pas. Elle existe parce que tu m'as permis d'être un étudiant au doctorat en recherche-crédation alors que je n'étais plus étudiant et qu'un tel programme de doctorat n'existait pas. Elle existe parce que la finesse et la sensibilité de ton écoute s'étend bien au-delà des œuvres et des pensées. Surtout, cette thèse existe parce que tu as créé un espace de travail qui permet, voire encourage, la plus grande des hérésies : ouvrir un livre de Michel Chion dans un studio de mix.

Je souhaite également remercier les membres du jury, Martin Barnier, Frédéric Dallaire, Julie Faubert et Jimmie Leblanc, d'avoir accepté d'évaluer mon travail en soumettant ce parcours entre gestes de création et actes de pensée à leurs écoutes riches et complémentaires.

Je dois aussi remercier les organismes subventionnaires (FQRSC, CRSH) et les membres des comités de sélection qui ont appuyé généreusement mes recherches. Pour reprendre les paroles d'un homme que j'admire : si l'expression « économie du savoir » veut dire quelque chose, ça ne peut qu'être de payer les gens pour penser.

À ma famille, à mes amies et amis et à toutes les personnes qui me connaissent suffisamment pour comprendre l'état dans lequel me met l'exercice auquel je m'adonne présentement, je vous le dis simplement... [Merci !](#)

Partie 1

Introduction

En 1999, dans un numéro spécial de la revue *Iris* consacré à l'étude du son au cinéma, Rick Altman faisait le point sur ce nouveau « domaine intellectuel », les *sound studies*, qui lentement prenait forme. Il affirmait d'emblée :

Aujourd'hui il est à nouveau temps de faire le bilan des études sur le son, car plus que jamais le domaine des *sound studies* commence à percer comme discipline à part entière. Émergeant de la sécurité – mais aussi de l'anonymat – offert par le domaine du cinéma, l'étude audiovisuelle profite désormais de l'essor des études portant sur la musique populaire, ainsi que des nouvelles technologies joignant son et image. (Altman : 5)

Pour Altman, les recherches séminales sur le sonore sont donc nées du cinéma, ou au fil d'ouvrages phares dont le « patriarche » *Cinema/Sound* (Rick Altman éd., 1980), son cadet *Film/Sound* (Elisabeth Weis et John Belton éd., 1985) et le benjamin de l'époque *Sound Theory/Sound Practice* (Rick Altman éd., 1992). Maintenant, les *sound studies* ne sont plus vues comme « une discipline », mais, plus largement, comme une curiosité transdisciplinaire, empreinte d'une partialité consciente. Ce parti pris est celui de reconnaître *dans le son* un problème qui traverse les sciences humaines, les méthodes de recherche et les objets sous étude (Sterne, 2012 : 4-5). Évidemment, cette définition nous force encore et toujours à poser une question délibérément naïve, et qui me vient de ma pratique de créateur sonore : qu'est-ce qui se cache dans l'expression « dans le son » ? La matière sensible ? des technologies (de captation, de diffusion, de production, etc.) ? l'expérience de l'écoute ? tout ça, et autres choses encore ? Les *sound studies* sont une affaire de science et de technologie, de physiologie ou de médecine, d'art, d'architecture, de sociologie, d'écologie acoustique, etc. (Pinch et Bijsterveld, 2012 : 6-7). Mais ce sont là autant d'approches qui imposent leur propre définition du sonore, leurs propres présupposés ; le parti pris des *sound studies* est donc pluriel. Cette pluralité, Altman la reconnaissait déjà en 1999, de manière implicite, en pointant les travaux du GRAPHICS sur le bonimenteur et d'autres travaux encore sur les croisements entre l'industrie musicale et l'industrie cinématographique ou sur le paysage sonore du cinéma muet : « né au sein du cinéma, le domaine des *sound studies* devient de plus en plus interdisciplinaire, tout aussi lié à l'étude de la musique et des médias qu'à celle du cinéma » (6). D'où une autre question encore : est-ce qu'une recherche-crédation sonore peut déplacer et renouveler ces définitions et mieux répondre à la première question : qu'est-ce qui se cache dans l'expression « dans le son » ? C'est pourquoi, en contrepoint à l'éclatement annoncé (et avéré) des

sound studies, je souhaite davantage me pencher sur cette paternité attribuée au cinéma, et qui soulève pour moi une première question fondamentale : qu'a le cinéma de particulier pour qu'il puisse ainsi « donner naissance » à un « domaine intellectuel » ?

On peut donner une première réponse à cette question en s'attardant d'abord à l'organisation même des ouvrages fondateurs que cite Altman et, à titre exemplaire, *Film Sound*, dirigé et publié par Weis et Belton en 1985. Ce recueil réunit une quarantaine de textes dont les dates originales de publication couvrent une période presque aussi large que celle de l'histoire du cinéma sonore lui-même, ayant tous comme point commun le son et le cinéma. Ces textes sont ensuite regroupés en trois parties, sous trois grands titres : 1) Histoire, technologie et esthétiques, 2) Théorie et 3) Pratique. Déjà, le premier de ces titres nous informe. Il nous rappelle que le cinéma a une histoire : des contextes sociaux, politiques et économiques qui ont modelé ses systèmes et ses formes (Gomery, Salt). Cette histoire est également celle des technologies de reproduction de l'image et du son, et celle de l'arrimage complexe des deux pour tendre vers l'illusion de transparence (Altman, Doane). Enfin, cette rencontre instable de l'image et du son fait émerger une série d'attitudes esthétiques, stylistiques et techniques, qui trahissent la présence du dispositif, freinant l'illusion de transparence avant qu'il ne soit complet (Belton). Parce que le cinéma a cela de particulier : bien plus que de simplement rendre possible une expérience perceptuelle qui, quoique médiatisée, conserve la totale phénoménalité de l'événement (Lastra, 2000 : 58), le cinéma implique le spectateur, sa mémoire, sa culture, ses schèmes d'action, etc., bref, il reconfigure l'expérience, et cette reconfiguration a une longue histoire. Les textes des deux parties suivantes du recueil de Weis et Belton, en un sens, ne font que rejouer ces trois grands problèmes (historique, technologique et esthétique) à travers les écrits et les films des cinéastes, à travers des entretiens avec des artisans du cinéma, dans des réflexions théoriques et des portraits historiques.

On peut dès lors reconnaître dans le cinéma un espace privilégié de réflexion du sonore ; et, inversement, reconnaître au sonore la capacité de problématiser le cinéma : ses structures politiques, économiques, son dispositif, ses pratiques et ses diverses formes poétiques. Les *sound studies* (l'étude du son comme discipline ou l'étude sonore de tel ou tel objet propre à une discipline ou une étude sonore de la discipline elle-même) sont très certainement relancés, dans les années 1980, par un intérêt accru pour le son au cinéma. Mais, plus fondamentalement, *l'étude du son* est d'abord et avant tout une affaire *de* cinéma. En d'autres termes, le cinéma n'est pas qu'un nouvel

objet qui relancerait à un moment de leur développement les *sound studies* ; c'est plus fondamentalement un domaine privilégié d'étude du son. Ce sont les conséquences de cette résurgence périodique du son comme préoccupation centrale du cinéma qui font l'objet de ma recherche-crédation doctorale : la complexité (esthétique, technique, poétique) des rapports audiovisuels au cinéma permet de poser dans toute leur ramification des questions de son. C'est pourquoi, pour cette thèse, parmi tout ce que j'ai créé, je retiens surtout des films. C'est pourquoi, lorsque je pense l'art sonore ou l'installation (que ce soit mes œuvres ou celles des autres), je le fais à partir du cinéma. Depuis les débuts du cinéma, le sonore (et non pas la voix ni la musique) revient périodiquement hanter les pratiques de création et les discours théoriques.² Pourquoi ? On peut donner au moins trois réponses à cette question, qui traceront les trois axes entrecoupés de ma recherche-crédation.

Première réponse (esthétique) : parce que le son replace le cinéma au cœur d'une polarisation entre représentation et expression. Aujourd'hui encore l'une des idées les plus courantes, lorsqu'on cherche à évaluer qualitativement le son, consiste à faire le compte des prouesses techniques du montage sonore et à louer la haute « fidélité » de la diffusion des sons. Cette habitude théorique appartient à une longue histoire esthétique et philosophique, qui place la question de la représentation au centre d'une définition de l'art (Cometti : 2014, 27). L'on se permet de juger la valeur d'une production en fonction de sa capacité à « rendre la réalité ». Pourtant, au XIXe siècle, les préoccupations changent. Il s'opère un changement de paradigme au centre duquel la représentation cède la place à l'expression : l'expression comme manifestation individuelle ; l'expression comme témoin d'un geste, lui, témoin d'une *expérience* ; l'expression comme moyen de création d'effets ou d'affects. Mon objectif, dans le premier chapitre, est donc d'explorer comment le son au cinéma participe de ce changement qui entraîne toutes les autres formes artistiques. Pour ce faire, je rendrai d'abord compte de l'émergence du courant expressiviste à la fin du XVIIIe siècle, et de la façon dont l'expression est reprise comme modèle théorique en art, pour ensuite mettre ces modèles à l'épreuve des théories du son au cinéma. Je me servirai de ce parcours historico-théorique pour approfondir certains problèmes directement mis en lumière par

² Je ne veux pas sous-entendre par là que ni la voix ni la musique n'ont hanté les pratiques et les discours, seulement des cadres théoriques ou des règles pratiques (issus des traditions rhétoriques, théâtrales et musicales) étaient plus nombreuses à accueillir et à répondre aux problèmes qu'elles posaient. Alors que le son posait problème tout autant au cinéma qu'en musique.

le travail de conception sonore que j'ai réalisé pour le film *Le silence des semences* de Guillaume Roussel-Garneau, un film presque sans paroles, composé d'images et de textes écrits.

Deuxième réponse (technologique) : dans son rapport à l'image photographique ou numérique, le son au cinéma nous repose chaque fois la question : qu'attendons-nous d'une technique de reproduction ? Des innovations techniques ont marqué le dernier siècle, décuplant les possibilités de saisie et de manipulation du son, changeant la façon de concevoir le matériel sonore. Certaines pratiques de création, qui ont appelé ces techniques, n'ont cessé de porter plus loin la fidélité de la représentation sonore. D'autres pratiques au contraire n'ont cessé, elles, de mettre ces techniques au service d'une redéfinition du musical, du radiophonique, du filmique (ou d'une critique de la représentation). Mon deuxième chapitre permettra d'explorer ce qui, dans la nature mécanique, matérielle du son capté, monté et reproduit par les techniques, explique l'ouverture simultanée de ces voies parallèles, et ce, en prolongeant les tensions entre représentation et expression. Ici, mon travail de post-production sonore pour le film *Le rêve et la radio* de Renaud Després-Larose et Ana Tapia-Rousiouk, et plus particulièrement mon recours à la suite de nettoyage sonore iZotope RX lors du mixage, me servira de tremplin pour une étude plus fondamentale des technologies de reproduction sonore, fournissant un cas de figure pour explorer comment le recours à certains outils peut modifier la manière de penser la conception sonore de l'ensemble d'un projet.

Troisième réponse (pratique et inter-artistique) : si les formes d'expression sonores reviennent toujours hanter la pratique et la théorie du cinéma, c'est qu'elles transportent avec elles des modes d'articulation et d'interaction avec l'image et le spectateur qui doivent à d'autres types de pratiques artistiques qui ne sont pas immédiatement et complètement narratives et représentatives. Au théâtre : pensons au concepteur sonore Daniel Deshays, pour qui la diffusion du son sur la scène doit pouvoir tordre ou moduler l'espace et le temps perçus. À la radio : pensons à Yann Paranthoën, qui attend de la radio qu'elle soit d'abord et avant tout un moyen d'expression avant d'être un outil d'information ou de dramatisation, une fois dit qu'expression signifie événement ou choc pour la sensibilité. En musique : pensons au synthétiseur et la disparition des limites vectorielles de la musique (timbre, hauteur, durée) ou au son capté et modelé devenant matière pour une musique concrète. Dans mon troisième chapitre, à travers l'analyse des pratiques et des œuvres singulières de Christian Calon et de Ernst Karel, je ferai l'étude de ces modes

d'articulation et d'interaction des sons entre eux, avec l'image, avec l'espace, le spectateur ou l'auditeur, qui prolifèrent dans les résonances esthétiques et pratiques entre cinéma et les autres arts sonores.

La deuxième partie de cette thèse prend la forme de quatre œuvres sonores conçues pour l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace* présentée au Centre d'exposition de l'Université de Montréal à l'été 2022. En pensant la création sonore à travers la création cinématographique, et l'expérience de l'art sonore à travers une expérience du cinéma, le lecteur pourra aborder chacune de ces œuvres et évaluer comment celles-ci rejouent certains problèmes esthétiques et techniques fondamentaux de la création sonore au cinéma : tension entre espace sonore et espace visuel ; matérialité du sonore, entre sens et sensation ; malléabilité des qualités temporelles du son ; qualités transformatives de l'écoute, tant au niveau de la création que de la réception.

Ce projet de recherche-crédation prend forme suivant trois axes articulés sous forme d'hypothèses qui, à leur tour, invoquent des matériaux de nature disparates et hétéroclites. Il engage le rapport entre plusieurs types de discours – philosophique, critique, théorique, artistique – pour questionner le sonore cinématographique en regard d'un problème esthétique éminemment moderne : celui de l'expression ; il questionne une histoire des technologies et des pratiques de saisie et de manipulation du son ; il se tourne vers d'autres pratiques artistiques comme la prise de son créative et l'installation. Ces objets nécessitent un mode d'approche, une manière d'entrer en relation avec ces objets, de les mettre en relation, qui permette de les faire résonner et raisonner entre eux et par eux-mêmes tout en tenant compte de leur hétérogénéité intrinsèque. Il me semble que la meilleure posture théorique afin d'arpenter ce terrain est celle d'une phénoménologie de l'écoute. Adopter cette approche, nous le verrons, ouvre à la prolifération de sens dans la dynamique audio-visuelle en nous rendant sensible à la nature synesthésique (Merleau-Ponty) ou « trans-sensoriel » (Chion) de notre perception. Du coup, elle déhiérarchise nos sens et nous permet de formuler des questions sans le réflexe « visualiste » de la philosophie classique (Ihde). Mais, par-dessus tout, elle place cinéaste et penseur sur un plan commun, en reconnaissant leur contemporanéité et leur manière commune d'être au monde :

Si enfin nous nous demandons pourquoi cette philosophie s'est développée justement à l'âge du cinéma, nous ne devons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le

cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films. Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération. Encore une occasion de vérifier que la pensée et les techniques se correspondent et que, selon le mot de Goethe, « ce qui est au-dedans est aussi au-dehors ». (Merleau-Ponty, 1966 : 105-6)

C'est à partir de mon expérience cinématographique elle-même — expérience des films comme du dispositif, des discours comme des pratiques —, dans toute sa richesse (sensible, mémorielle, intellectuelle), que je trace les trois axes esthétique, technologique et inter-artistique. Mon problème se formule donc ainsi : À quelles conditions esthétiques, techniques et inter-artistiques les pouvoirs représentatifs et expressifs du son au cinéma deviennent-ils l'objet à la fois d'un débat théorique et d'une exploration pratique ? En posant ainsi le problème, en visant ces trois objectifs et en tendant vers le recoupement cohérent de ces méthodes, j'espère contribuer de façon productive aux études sur le son au cinéma. Plutôt que de m'intéresser aux études sur les techniques du sonore au cinéma, qui ne mettent cette technique qu'en rapport avec la représentation, j'explorerai sa contribution à des langages d'avant-garde ; plutôt que de simplement étudier les techniques sonores de représentation, je confronterai ces techniques aux œuvres et aux pratiques inter-artistiques au cœur de ma propre pratique.

Chapitre 1 – Représentation / Expression

Pour le créateur sonore, cette thèse commence dans un lieu unique et privilégié. Un lieu où naissent les idées, où les problèmes se posent et où la création fait entendre des réponses. Un lieu qui brouille les frontières entre sensibilité esthétique, réflexion théorique, maîtrise technique et connaissance pratique. Cette thèse commence dans une salle de montage sonore.

Cette salle de montage n'est pas un lieu physique – en tant que monteur sonore, je suis appelé à me déplacer d'un lieu à l'autre au gré des différents projets : des studios de *Bande à part audio postproduction Coop* à ceux du centre d'artistes *PRIM* ; des salles de l'Université de Montréal à la petite station de montage dans mon propre sous-sol. Tous ces espaces sont habités, à divers degrés, par ce lieu conceptuel. Ce qui vient le modeler, lui donner son ampleur, sa force ou ses particularités, ce sont les projets eux-mêmes : les films ou les œuvres sonores et audiovisuelles qui viennent dicter leurs propres conditions de création. Cela dit, un espace, plus que tous les autres, vient incarner ce lieu idéal : celui du *Laboratoire de création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*, au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Tous les projets du *Laboratoire* sont des objets singuliers, mais ils ont tous en commun le fait de poser des questions de son. Ces questions ne sont pas toujours évidentes ou pleinement formulées au départ ; l'une des idées défendues par cette thèse, c'est justement que le travail de création sonore cinématographique lui-même permet de mieux problématiser le son, de remonter au problème posé par chaque question de son de chaque œuvre. Mais, parce qu'ils heurtent notre sensibilité, ou secouent nos assises théoriques, ou nous poussent à détourner l'usage d'un instrument ou à repousser les limites de nos outils, ces films et ces œuvres viennent tous et toutes ajouter ou reconstruire un plan ou un pan de notre salle conceptuelle de montage. En d'autres termes, les trois axes de réponse formulés dans cette thèse ont été tracés au fil de ma pratique de monteur sonore ; chacun des projets de création a permis de formuler un problème de manière singulière. Si, dans bien des cas, les œuvres elles-mêmes, une fois complétées, rendent manifestement évidents ces problèmes sous forme de questions posées aux spectateurs, en plein cœur du processus, ces problèmes sont souvent implicites, et les questions souvent impliquées dans

un dialogue que le créateur sonore entretient avec les principaux collaborateurs de chacune de ces œuvres : reconstituer ce dialogue permettra de mieux poser les bases de ma réflexion.

1.1 *Le silence des semences* : réponse esthétique

La première de ces œuvres est le film *Le silence de semences* de Guillaume Roussel-Garneau. Ce film est celui d'un cinéaste, ou plutôt celui d'un poète qui écrit sa poésie avec les moyens du cinéma.

Le cinéma devient poétique quand l'image picturale se fait image littéraire, c'est-à-dire analogie, métaphore ou allégorie. Il devient puissant quand le son propose son imaginaire propre. Il devient énigme quand l'image se fait son, quand la métaphore résonne, chante, jubile. (Roussel-Garneau, 2021 : 1)³

On a donc déjà à faire, avec ce film, à un système d'écriture qui semble exiger davantage du son. Il attend de lui qu'il puisse prolonger l'image : la disposition de ses éléments ou sa profondeur spatiale, ses qualités plastiques ou lumineuses, ses valeurs référentielles ou métaphoriques. Plus encore, *Le silence des semences* provoque la rencontre entre image et texte.

Cette approche médiane fait usage d'un ou de plusieurs poèmes (de la poésie comme genre littéraire), mais nourrit le travail cinématographique de ce regard sur le monde comme ultime poème. (*Ibid.* : 2)

La rencontre entre texte poétique et cinéma n'est pas nouvelle ou unique, mais, plus souvent qu'autrement, ce texte est pris en charge par une voix. Dans une telle configuration, le cinéma nous fait la lecture plutôt que de nous faire lire. Ce n'est pas le cas du *Silence des semences*.

Quelque chose qui a à voir avec le son – et sa contrepartie : le silence – rend *Le silence des semences* singulier dans ce genre particulier : c'est la présence des mots écrits plutôt que dits. (*Ibid.*)

Pour le monteur sonore, quand les voix se taisent, un problème de son émerge.

Pour ce film, comme pour n'importe quel autre, le travail de conception sonore commence avec l'image, en réponse à ce que les images représentent. Ces images mettent en scène des sources

³ Toutes les citations de Guillaume Roussel-Garneau, réalisateur et auteur du film *Le silence des semences*, sont tirées de son texte : « Mots écrits et mots dits. Notes concernant le travail sonore du film *Le silence des semences* ». [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2021/10/Roussel-Garneau_Mots-dits_version_finale5075.pdf]

potentiellement sonores ; cette activité des êtres et des choses qui peut être ou ne pas être sonorisée, rendue audible. Tous les paysages de Lotbinière dont est tissée la trame visuelle du film évoquent un monde : une faune, une flore, un climat, des phénomènes naturels, des matières, des couleurs, des textures, des moments, des vitesses, des activités humaines et sociales. À quels éléments présentés par l'image doit-on donner une consistance sonore ?

Ce que j'ai demandé à Ariel, c'est d'illustrer par le son ces éléments qui ne sont pas soudés par l'image, de chercher un son qui, subtilement, comme en rêverie, nous aide à nous détacher des images de Lotbinière et à nous rapprocher de ces contextes lointains. Ma peur était que, dans le cas contraire, le film manque de « cohésion sémantique », que le son soit une trame certes planante, mais qui ferait fi du discours du film, qui ne peut se porter si les éléments du texte, du son et de l'image sont trop détachés les uns des autres – risquant alors qu'un critique du *Devoir* nous taxe de faire des films d'expérience. (*Ibid.* : 5)

Le son peut agir comme intermédiaire ; il peut s'ancrer aux éléments visibles ou à l'image ; et, ce faisant, il peut l'infuser de ses qualités propres. Ces qualités peuvent résonner, appeler d'autres sons qui, de proche en proche, illustrent, puis évoquent, enfin transcendent l'espace visuel. Or, *Le Silence des semences* n'est pas qu'une image. Ou plutôt, son image a cela de particulier qu'elle ouvre sur un autre monde jamais figuré : celui du texte écrit. Ce texte évolue au gré de l'image, et il pose ses propres questions au son.

Nous savions que, dans un tel exercice, il faut se méfier des plates illustrations, de placer un miaulement quand on voit le mot chat. Néanmoins, il fallait évoquer l'ambiance des rituels anciens. Il ne fallait donc pas tant illustrer le rituel, mais faire en sorte que le rapport entre tel élément textuel et tel élément sonore produise un effet poétique qui ne soit contenu ni dans l'un ni l'autre, mais, pourtant, les rende inséparables. (*Ibid.* : 5)

Comment rappeler sans montrer ? Comment évoquer sans décrire ? Comment poétiser le rapport audio-textuel ? Réponse : en permettant à une sonorisation du sens du texte de se laisser guider par les sensations de la lecture :

Pour la scène des fêtes de la Fordicidia, située tout juste après le témoignage d'une Ivoirienne, je m'imaginai une grande pompe, composée de sons de cornes, de flûtes, de sistres, de grelots, de tambours et de cymbales, de sorte à simuler un carnaval antique, une foule de gens avançant cérémonieusement, rappelant la musique des performances d'Hermann Nitsch. Faute de tels sons, j'avais à l'origine placé des chants de dauphins pour traduire l'ampleur sonore que j'imaginai. Pas très adéquat sur le plan du sens, évidemment ; le décalage ne faisait ni comparaison, ni métaphore, ni analogie. Ariel a remplacé ces chants par le son d'une corne, beaucoup plus doux, qui colle à la mélancolie du film et qui épouse le mouvement de *fade in* et de *fade out*, le rythme

d'apparition et de disparition de la photographie de la dame en maillot, liant ainsi habilement, pertinemment, mystérieusement, cette dernière au rituel romain. (*Ibid.* : 5-6) [Écouter à : 00 h 24 m 44 s]

Ce n'est que dans la durée que peut naître cette musique : une musique des choses, des mots et des images. Le hors-champ immédiat peut vite rejoindre un passé lointain, une pulsion primaire ou un temps immémorial. Les éléments (les sources sonores, mais aussi les sons eux-mêmes) se superposent ou se succèdent, se démarquent ou se confondent, autant de gestes de composition qu'on peut qualifier de musicaux.

Ariel m'a fait une proposition plus emballante. Plutôt que de coller un son stagnant sur une image stagnante, il a profité de la durée de l'image pour donner au film son souffle musical, sexuel. Ariel est venu peupler par strates superposées et sons en paquets un espace visible dégarni et son hors-champ (qui prend un sens particulier avec les terres à bovins), donnant ainsi l'impression que tous les sons sortaient du coffre étincelant évoqué dans le premier mot écrit, ou qu'ils étaient les bijoux de la hotte mentionnés plus loin. Il a ajouté de la grâce à l'attente et du vivant au stérile, c'est-à-dire l'espoir de vie qui est la thématique du film. (*Ibid.* : 8)

Si *Le silence des semences* donne ce degré de liberté au son et au concepteur sonore, c'est notamment parce qu'il se prive de la voix ou refuse de donner à la voix tout l'espace acoustique — et donc aussi tout l'espace de signification. Par conséquent, la composition sonore n'a pas à s'organiser en fonction des différents degrés d'intelligibilité de cette voix. Plus encore, le rythme du texte (et celui du film) n'est pas celui d'une voix qu'on entendrait, mais plutôt celui de notre propre lecture, pulsée par la durée d'apparition du texte à l'écran et le tempo interne des phrases.

La musicalité du texte tient de sa rythmique et de sa phraséologie. L'absence ou la quasi-absence d'oralité facilite le travail de musicalité de la trame sonore, car elle est dénuée de « signification immanente », pour emprunter une expression de Serge Cardinal⁴ : le son pensé comme écriture est davantage porté par l'émotion ; et l'écriture pensée comme silence s'occupe de l'intelligible. (*Ibid.* : 7)

Ainsi compris, il devient inutile, voire impossible, de penser le son « en fonction des images » ou « en fonction du texte ». La conception sonore est celle *du film* ; le film naît de la rencontre de toutes ses composantes.

Avant qu'Ariel Harrod n'entame le montage sonore du film, mon avis était que le son concernait le tiers des effets de sens et de sensation. Je concevais un rapport triangulaire

⁴ Voir Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.

ayant trois angles équilatéraux, à l'image du triangle rhétorique composé du logos, de l'ethos et du pathos : l'image, le mot écrit et le son. Et que la poésie naîtrait de la confrontation de ces éléments, plus que de leur coïncidence. (*Ibid.* : 4)

Je conçois toujours ce rapport comme triangulaire, mais la fusion si parfaite qu'a réussie à créer Ariel fait que le son ne m'apparaît pas occuper un tiers du film ; tout autre chose est en jeu : chacun des éléments occupe simultanément la totalité de l'espace de ce triangle. (*Ibid.*)

La musique ne fait qu'un avec la trame sonore, et la trame sonore ne fait qu'un avec l'espace fictionnel. Mais nous, spectateur, où sommes-nous par rapport à ce nouveau monde qui est pourtant le nôtre ? Ariel a entamé son propre projet d'écriture, en s'ancrant, en se détachant du mot écrit. Il a compris que la trame sonore n'est pas plus séparée du tableau de la bande image que l'âme ne l'est du corps. (*Ibid.* : 12)

Non seulement la composition sonore d'Ariel a rendu inséparables chacune des images et chacun des mots écrits, mais elle a donné au film son droit à l'existence : celui-ci, en l'état d'abord amputé de son, faute d'intérêt, de désir à son égard, est resté dans le placard numérique de mon ordinateur. Le travail sonore d'Ariel a fait plus que donner au film son rythme, son souffle, il m'a donné la permission de l'aimer. (*Ibid.* : 4)

Même lorsque poétique, le cinéma crée un monde, déploie des espaces fictionnels. Qu'est-ce qui occupe ce monde ? Qui est-ce qui peuple ce monde ? Suis-je seul à le faire vivre par le son ? À qui donnons-nous naissance ?

S'agissant du rapport du son aux mots écrits, il nous a forcé à poser la question de la présence implicite d'un sujet dans l'écriture visible à l'écran. Il y a un personnage dans ce film, les gens du laboratoire me l'ont fait comprendre, du fait que les mots écrits sont à la première personne. On appela ce personnage « Je ». (*Ibid.* : 6)

Un corps sans voix, qui ne prend forme que dans ses interactions avec son milieu. Jamais visualisé, ce corps existe parce qu'on l'entend, vivant, en même temps que nous. Mais il existe également parce que nous lisons ses mots. De manière détournée, et sans recours à la parole, nous avons rattaché le texte à un corps :

La collaboratrice d'Ariel, Camille Gravel, a réalisé la prise des sons (respiration, mouvements du corps, pas, frottements, toux et morceaux de voix) qui devaient donner une présence sonore au personnage « Je » – et satisfaire l'éternel besoin de récit du spectateur. Ce dernier a maintenant un personnage à qui s'identifier, il est moins seul. (*Ibid.* : 6-7) [Écouter à : 00 h : 03 m 05 s]

Quand les procédés compositionnels évoqués jusqu'à présent agissent sur la matière, c'est à la fois pour figurer et pour musicaliser. Le cinéma peut représenter le monde dont est fait sa propre poésie.

La figure de style ne vient pas que de la manipulation des mots, mais de la manipulation de la matière du monde.

La proposition de Serge Cardinal d'entendre sur le premier plan après la photo, à la place d'une seule abeille, un essaim d'abeilles, pour rendre immédiatement audible le foisonnement, est géniale, car elle donne le ton à ce qui fait la force du son dans mon film : donner ce foisonnement de vie, cette puissance cosmologique en jeu. Cette coïncidence du son et de l'image, que j'ai parfois confondue avec la synchronicité, accroît l'effet de narration, car elle plante l'invisible personnage « Je » dans son monde. (*Ibid.* : 9)

La création sonore cinématographique met en relief une série de tensions qui permettent de réarticuler la dynamique entre sens et sensation. Elle nous force à reconnaître les degrés de rapprochement et d'éloignement dans cette dynamique, et elle permet d'en tracer clairement les contours. À ce titre, *Le silence des semences* est exemplaire.

La trame sonore du cinéma poétique diffère de celle du cinéma narratif réaliste classique : elle est plus musicale que narrative. Elle se décale plus volontiers du visuel, c'est par ce décalage même qu'elle fait poésie. Plus que je ne l'envisageais, Ariel a bâti la trame sonore sous un mode narratif. Ce qui, à ma surprise contente, sert le film, car il n'est plus qu'une ode, un chant, un poème, il est aussi par le son récit. Le récit déjà présent par les mots écrits est un trompe-l'œil : le personnage « Je » est entouré de personnages « Ils » (Bastien, Eugénie, Thomas et l'Ivoirienne dont on entend le témoignage), des personnages secondaires qui vivent l'histoire du personnage « Je » suivant ce jeu de relations où il n'y a pas de personnages antagonistes, comme dans un schéma actanciel classique, si ce n'est la fragilisation d'un espoir. (*Ibid.*)

Ce qui est montré et ce qui est raconté. Ce qui est écrit et ce qui est lu. Ce qui est compris et ce qui est ressenti. Chacune de ces tensions, lorsqu'elle se manifeste à travers une posture de création qui oppose et, ultimement, cherche à concilier narration et poésie, rejoue le problème esthétique fondamental articulant la représentation à l'expression. Invoquer une musicalité de la composition sonore, c'est une manière de donner une réponse à ce problème.

1.2 Le courant expressiviste (Taylor)

Bien sûr, le problème de l'expression n'est pas singulièrement cinématographique, pas plus qu'il n'est exclusivement artistique. Mais pour voir comment et pourquoi le cinéma, cet art fondamentalement *audio-visuel*, peut devenir un lieu d'exploration privilégié des rapports problématiques entre représentation et expression, il convient d'abord de remonter aux sources de ce problème pour situer son émergence dans l'histoire de la pensée occidentale. Pour ce faire, je

me tourne d'abord vers le philosophe Charles Taylor, pour qui ces questions sont au cœur même du problème de la subjectivité moderne. Dans plusieurs de ses ouvrages⁵, Taylor explore les déviations conceptuelles qui ont fait apparaître, à la fin du XVIIIe siècle, la notion d'être intérieur ; il étudie comment cette nouvelle subjectivité pense le monde pour devenir l'une des pierres angulaires de la culture moderne. Ainsi, il écrit :

Expressive individuation has become one of the cornerstones of modern culture. So much so that we barely notice it, and we find it hard to accept that it is such a recent idea in human history and would have been incomprehensible in earlier times (1989 : 376).

À sa base, et en contrepartie de l'internalisation moderne de Kant qui consiste à trouver le bien dans nos motivations intérieures⁶, Taylor remarque une autre conception du rapport entre être et nature qui désormais représente la nature comme une source intérieure. Ce courant s'impose avec le *Sturm und Drang* allemand, se développe autant en Angleterre qu'en Allemagne tout au long de la période romantique, est repris par les auteurs romantiques, puis Goethe, puis Hegel, avant de devenir l'un des courants constitutifs de la culture moderne. Pour Taylor, ce nouveau courant de pensée trouve son fondement dans les philosophies de la nature-source des Lumières. Vers la fin du XVIIIe siècle, il remarque, chez certains penseurs (et plus particulièrement chez Herder), une volonté de s'éloigner des valeurs du classicisme : le rationalisme, la tradition et l'unité formelle. Ce rejet se manifeste de manière positive, chez les romantiques, dans une élévation des droits de l'individu, de l'imagination et de l'émotion. Dans une telle définition du romantisme, le rapport aux philosophies de la nature-source s'articule nettement : « This notion of inner voice or impulse, the idea that we find the truth within us, and in particular, in our feelings—these were the crucial justifying concepts of the Romantic rebellion in its various forms » (*Ibid* : 368-369). C'est d'ailleurs pourquoi Rousseau figure souvent comme point de départ. Parfois cette « voix », cette « impulsion » créatrice est conçue comme étant propre à une personne ; c'est le cas surtout chez les auteurs français comme Lamartine ou Musset qui ont cherché, par leur poésie, à rendre l'expression de leurs émotions. Mais cette idée prend véritablement son essor en Allemagne avec Herder pour qui la nature se dessine comme « un grand courant de sympathie qui passe à travers toute chose ». Pour Herder, l'homme est la créature qui peut voir la nature entière, saisir « la grande

⁵ Hegel, 1975 ; *Human Agency and Language*, 1985 ; *Sources of the Self*, 1989 ; *The Malaise of Modernity*, 1992 ; *Philosophical Arguments*, 1997 ; *La Liberté des modernes* [« L'action comme expression »], 1999.

⁶ Voir la discussion que fait Taylor de Kant et le Romantisme (Taylor, 1989 : p. 355 à 367).

analogie de la création » ; par conséquent, c'est l'homme qui peut en prendre conscience et en produire l'expression (*Ibid.* : 369). Ces auteurs conçoivent les êtres humains comme étant cadrés dans un ordre naturel plus grand, un ordre providentiel avec lequel ils doivent être en harmonie. Ainsi, l'ordre providentiel, tel que vu par une philosophie de la nature de tradition rousseauiste, a donné sens à la vie humaine et ses réalisations ordinaires ; il a rendu signifiant l'action humaine dans le cadre même de son existence. La distinction que fait Taylor dans ce qu'il appelle cette « nouvelle philosophie de la nature » par rapport à celle de la nature providentielle est la suivante. Dans les cas qui l'intéressent :

the sense of this significance comes from within. It is an inner impulse or conviction which tells us of the importance of our own natural fulfillment and of solidarity with our fellow creatures in theirs. This is the voice of nature within us (*Ibid.* : 369-370).

La conscience de cette signifiante ne vient plus de l'ordre providentiel, mais du dedans. Elle est une impulsion intérieure ou une conviction qui nous enseigne l'importance de notre propre épanouissement naturel et de notre solidarité avec celui des créatures auxquelles nous sommes apparentés. « C'est la voix de la nature en nous ».

Si l'être accède à la nature par la voie d'une impulsion intérieure, cette nature ne peut devenir connue que si ce qu'on découvre en nous est rendu explicite. C'est cette idée que la réalisation d'une nature intérieure représente une forme d'expression que Taylor nomme expressivisme.

To express something is to make it manifest in a given medium. I express my feelings in my face; I express my thoughts in words I speak or write. I express my vision of things in some work of art, perhaps a novel or a play. In all these cases we have the notion of making something manifest, and in each case in a medium with certain specific properties (*Ibid.* : 374).

Mais « rendre manifeste » n'implique pas nécessairement que la chose à révéler soit préalablement et pleinement constituée. C'est parfois le cas, comme lorsqu'on révèle en mot une pensée que l'on avait préalablement formulée pour soi.

Here we speak of expression as a form of an ideal which the expression presents. This is the sense of the term, or related to the sense of the term in which we talk about expressing our thoughts in speech. But there is another sense in which we speak of expression as giving vent to, a realizing in external reality of something we feel or desire. This is the sense in which we might speak of expressing my anger in cursing, or striking

the man who provoked me. Now in the latter sense what is expressed is a subject, or some state of a subject, or at the minimum some life form which resembles a subject (as when we speak of animals expressing feeling) (Taylor, 1975 : 14).

Dans ce deuxième cas, c'est l'action même qui implique l'émotion. La colère exprimée par un coup de poing suite à une forme de provocation n'est pas pleinement constituée avant que le coup n'ait lieu. De ce fait, le médium – ici le coup de poing – informe le sujet dans une forme de rétroaction fondatrice, comme dans l'expression : « je ne sais pas ce qui m'a pris, j'étais hors de moi ». Ici, l'expression *est* un sujet : un soi hors de soi. Ainsi, « l'objet expressif » rend indissociable le « message » de son « médium » : « And so, for this kind of expressive object, we think of its “creation” as not only a making manifest but also a making, a bringing of something to be » (Taylor, 1989 : 374). L'idée que défend Taylor est qu'une vision de la nature comme source intrinsèque va de pair avec cette vision expressive de la vie humaine. Réaliser sa vraie nature implique d'embrasser l'élan intérieur, « la voix », « l'impulsion ». Et cela rend manifeste ce qui est caché, et pour moi, et pour les autres. Mais cette manifestation aide également à définir ce qui est à réaliser. La direction de cet élan n'est pas et ne peut être claire préalablement.

In realizing my nature, I have to define it in the sense of giving it some formulation; but this is also a definition in a stronger sense: I am realizing this formulation and thus giving my life a definitive shape. A human life is seen as a manifestation; it is not just a matter of copying an external model or carrying out an already determinate formulation (*Ibid.* : 375).

L'expression définit doublement : en *formulant* et en *formant*.

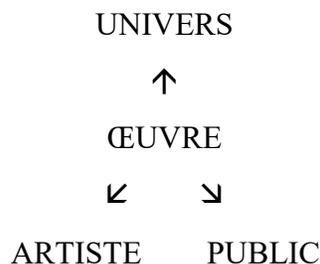
Naturellement, cette vision « expressive » de la vie humaine s'accompagne d'une nouvelle compréhension de l'art. Dans notre civilisation moulée par cette conception expressiviste, l'art, nous dit Taylor, occupe une place centrale dans nos vies spirituelles, et, dans certains cas, elle remplace la religion. L'admiration que peut susciter l'originalité et la créativité place l'art aux frontières du divin et fait voir la place centrale qu'occupe la *création/expression* dans notre compréhension de la vie humaine (*Ibid.* : 376). Mais cette centralité de l'art nous oblige également à le réinterpréter. Si se définir soi-même signifie amener ce qui n'est pas encore parfaitement déterminé à sa pleine définition et que la voie exemplaire pour en arriver là est la création artistique, alors l'art ne peut plus se définir dans ses termes traditionnels : ceux de la mimésis, de l'art imitant

la réalité. « On the new understanding, art is not imitation, but expression in the sense discussed here. It makes something manifest while at the same time realizing it, completing it » (*Ibid.* : 377).

1.3 L'expression comme modèle théorique en art (Abrams)

Ce virage esthétique provoque une redéfinition des rapports entre sujet et objet, entre celui qui produit l'œuvre ou qui la reçoit et l'œuvre elle-même. Ce changement affecte la nature des œuvres (les matières et les formes), mais cela s'opère dans un cadre systémique où se reconfigurent les rapports de forces entre les éléments qui composent le système. C'est de cette variation de l'importance accordée aux différents éléments constituant la situation totale d'une œuvre que tente de rendre compte M. H. Abrams dans le chapitre liminaire de *The Mirror and the Lamp*, ouvrage théorique et critique qui dépeint, à travers l'analyse d'œuvres surtout littéraires, la montée du courant expressiviste en art.

Selon Abrams, toute approche critique de l'art repose sur la discrimination et la mise en rapport de quatre éléments qui, entre eux, composent la situation totale de l'œuvre d'art. Le premier de ces éléments est l'œuvre, le produit artistique lui-même. Le second, puisqu'il s'agit d'une production humaine, d'un « artefact », est l'artiste. En troisième lieu, on suppose que l'œuvre a un sujet qui est puisé, directement ou indirectement, dans l'existant : elle porte sur, ou signifie, ou reflète quelque chose qui est, ou a trait à, un état objectif des choses. Ce troisième élément, qu'il soit constitué de gens et d'actions, d'idées et d'émotions, de choses matérielles ou d'événements, englobe ce qu'Abrams appelle l'univers de l'œuvre. En dernier lieu, on retrouve le public (« the audience »), c'est-à-dire : l'auditeur, le spectateur, le lecteur à qui l'œuvre s'adresse, ou, du moins, à l'attention duquel elle devient disponible (Abrams, 1958 : 6). Pour expliciter ce modèle, et pour en souligner « l'artificialité », Abrams organise ces quatre coordonnés en triangle : à chaque pointe se trouve l'une ou l'autre des coordonnés avec laquelle l'œuvre, placée au centre, entre en relation.



Ces termes n'ont toutefois pas un sens fermé et peuvent varier en fonction de la position adoptée : « [these terms may vary] both in meaning and functioning, according to the critical theory in which it occurs, method of reasoning which the theorist characteristically uses, and the explicit or implicit 'world-view' of which these theories are an integral part » (*Ibid* : 7). Abrams constate que toute théorie pleinement constituée considère chacune de ces coordonnées, mais elles ont presque toutes une inclination claire pour une seule. C'est ainsi qu'Abrams décline quatre grands courants : *objectif, mimétique, pragmatique, expressif*. Les théories dites objectives se fondent sur le principe de l'autonomie de l'œuvre, l'évaluant de manière isolée par rapport aux points de référence externe : « [it] analyzes [the work] as a self-sufficient entity constituted by its parts in their internal relation and sets out to judge it solely by criteria intrinsic to its own mode of being » (*Ibid* : 26). Les théories mimétiques expliquent l'art comme une forme d'imitation de l'univers, favorisant le rapport entre l'œuvre et l'univers (*Ibid* : 8, 13). Les théories pragmatiques, qui comprennent et jugent les œuvres en fonction de leur réception, favorisent le rapport entre l'œuvre et le spectateur (*Ibid* : 15).

Enfin, les théories expressives favorisent les rapports entre l'œuvre et l'artiste. Dans cette perspective, « a work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet's perceptions, thoughts, and feelings » (*Ibid* : 22) La source primaire et le sujet même de l'œuvre mettent en forme les attributs et les actions de l'esprit de l'artiste (« his mind »). Et si la source provient du monde extérieur, elle ne l'est que dans sa transformation en art par les émotions et les opérations de l'esprit de l'artiste. Ici, la cause première de l'art (ou de la poésie, dans le cas qui intéresse Abrams) n'est pas, comme chez Aristote, une cause formelle, principalement déterminée par l'action humaine et l'imitation des qualités ; ni celle d'une finalité : l'effet produit sur un spectateur ; mais plutôt une cause efficiente : l'impulsion des sentiments et des désirs intérieurs de l'artiste qui cherchent à être exprimés, ou la compulsion de l'imagination créative qui, comme Dieu, possède son propre mouvement intérieur. (*Ibid.*)

The evolution is complete, from the mimetic poet, assigned the minimal role of holding a mirror up to nature, through the pragmatic poet who, whatever his natural gifts, is ultimately measured by his capacity to satisfy public taste, to [...] the chosen one who, because he is a 'Force of nature', writes as he must, and through the degree of homage he evokes, serves as a measure of his *reader's* piety and taste. (*Ibid* : 26)

And by and large the historic progression, from beginning through the early nineteenth century, has been from the mimetic theory of Plato and (in qualified fashion) Aristotle, through pragmatic theory, lasting from the of rhetoric with poetic in the Hellenistic and Roman era almost through the eighteenth century, to the expressive theory of English (and somewhat earlier, German) romantic criticism. (*Ibid* : 28)

Cette évolution de l'art – des œuvres : de la manière de les produire et de les comprendre – est le reflet de la nature changeante du rapport objet/sujet. Mais il faut mettre en garde contre cette linéarité apparente dans l'évolution de la mimésis vers l'expression. Abrams souligne lui-même une tendance forte pour la lecture mimétique (chez Macaulay, par exemple) au plus fort de la critique romantique du XIXe siècle. Et si nous nous permettons de les lire en ces termes, nous verrons ces positions subsister jusqu'au cœur des théories contemporaines sur le son au cinéma. En art, l'expression ne remplace pas la représentation, mais s'y ajoute comme le reflet d'un changement profond dans la manière de comprendre le rapport de l'être au monde. À ce titre, le triangle d'Abrams nous permet bien de rendre compte, à travers ces changements, de la manière dont ont varié les rapports entre *être*, *œuvre* et *monde*. Or, le projet d'Abrams se termine au XIXe siècle, avant que le mien ne commence. Reprenons donc ce modèle en regard d'une littérature non seulement plus contemporaine, mais portant spécifiquement sur le son au cinéma, pour voir où et comment se rejouent ces mêmes enjeux.

1.4 Représentation/Expression à l'épreuve de la théorie du son au cinéma (Chion, Fano)

L'étude du son au cinéma, comme tout champ théorique, présente une pluralité d'approches qui, à leur tour, sont porteuses d'autant de manières d'entrevoir les relations audiovisuelles. Dans ces théories, le sonore est tantôt pris comme un corrélat de l'image, tantôt comme une valeur ajoutée, tantôt comme une matière à tailler, à modeler, à moduler, tantôt comme le produit même de notre écoute. Et, chaque fois, les rapports entre l'œuvre, le spectateur, l'univers et l'artiste se redéfinissent et se compliquent. Les relations binaires entre ces coordonnées peuvent s'ouvrir pour produire des circuits relationnels. Je reviendrai ici sur quelques idées maîtresses des approches proposées par Michel Chion et Michel Fano qui, ensemble, donnent un bon aperçu des enjeux majeurs (complémentaires ou contradictoires) qui structurent les théories du son au cinéma. On pourra donc les mettre à l'épreuve du modèle d'Abrams pour tenter de faire remonter à leur surface la tension entre représentation et expression.

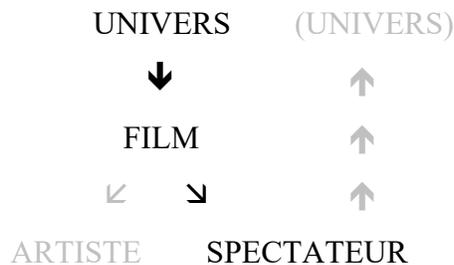
1.4.1 Trans-sensorialité, tripartition, hiérarchisation, aimantation, causalité (Michel Chion)

Pour Michel Chion, le cinéma suscite une « attitude perceptive spécifique » (Chion, 1990 : 3) qu'il nomme « l'*audio-vision* ». Cette attitude perceptive est basée sur un mode spécifique : le mode trans-sensoriel. « Dans le modèle trans-sensoriel [...] il n'y a pas de donné sensoriel délimité et isolé au départ : les sens sont des canaux, des voies de passage, plus que des domaines ou des terres » (*Ibid.* : 116). C'est ce qui permet de voir une grande musicalité du cinéma muet ou, d'autre part, la poésie visuelle contenue dans la musique électroacoustique. « Le cinéma [...] génère des sensations rythmiques, dynamiques, temporelles, tactiles et kinétiques qui empruntent indifféremment les canaux sonore et visuel » (*Ibid.* : 129). Le cinéma provoque une activation simultanée des deux sens – l'ouïe et la vision – où l'un agit constamment sur le décodage de l'autre.

Le cinéma, nous dit Chion, en produisant des images et des sons, suscite une « attitude perceptive spécifique » qui ne lie pas inextricablement les sens les uns aux autres. Faut-il comprendre qu'*au cinéma*, contrairement à ce qui se passe *dans le monde*, on voit, on entend sans que la forme visuelle résultant du regard soit nécessairement la cause d'une forme sonore offerte à l'écoute ? Et que les résultats de ces deux perceptions continuent de s'influencer mutuellement au point où, même en l'absence d'une forme visuelle ou d'une forme sonore, les traits saillants de l'une demeurent dans l'autre : l'image pourrait nous faire voir un rythme, le son pourrait nous faire entendre des teintes ? Avec l'*audio-vision*, on semble voir poindre chez Chion une configuration singulière des coordonnées d'Abrams qui serait le résultat de la nature trans-sensorielle du cinéma⁷. Du coup, l'œuvre ne serait plus le simple reflet du monde, ni la manifestation de l'intériorité de l'artiste. La nature même du dispositif, la diffusion simultanée d'un agencement de sons et d'images captés, rendrait sensibles des traits du monde autrement imperceptibles. En d'autres termes, le cinéma audio-visuel rendrait sensible l'expérience configurative de la perception ordinaire, ce qui est généralement imperceptible, à moins d'un trouble dans nos vies quotidiennes.

⁷ Cette configuration singulière a tout à voir avec une phénoménologie de la perception dont hérite Chion, comme si l'*audio-vision* cinématographique était l'occasion d'une expérience du caractère fondamentalement corporel de la perception (Merleau-Ponty, 2001 [1945] : 173-179), c'est-à-dire : du caractère nécessairement synesthésique en vertu duquel la perception n'est pas « une somme de données visuelles, tactiles, auditives » puisqu'elle « parle à la fois à tous mes sens » (Merleau-Ponty, 1966 : 88).

On peut modéliser cette dynamique en reprenant le triangle d'Abrams et en l'appliquant au cas spécifique du cinéma.



Cela étant posé, Chion conçoit néanmoins un environnement sonore tripartite et hiérarchisé, où les éléments sonores individuels sont unilatéralement soumis à l'image. Pour Chion, le cinéma fait appel à un sonore divisé composé de « trois familles de sons disparates qu'il enchaîne ou superpose : musiques, parole et voix, bruits » (2003 : 182) De plus, le cinéma est voco- et (surtout) verbo-centriste. Il décrit ainsi le « processus par lequel, dans l'ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention » (Chion, 2003 : 437). Pour lui, cette attitude est le reflet de la conduite humaine au quotidien. Dans un environnement sonore complexe, une personne cherchera d'abord à identifier la présence de voix humaines, puis à comprendre, s'il le peut, leur contenu verbal. Enfin, il y a l'aimantation du son par l'image due à la prédominance des rapports verticaux dans la chaîne audio-visuelle. En effet, Chion remet directement en cause la possibilité d'articulation des sons entre eux. Pour lui :

Chaque élément sonore noue avec les éléments narratifs contenus dans l'image – personnages, action – ainsi qu'avec les éléments visuels de texture et de décor, des *rappports 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 (*Ibid.* : 36).

Même si la valeur sémantique d'un son peut varier, le sens dont il est question sera toujours déterminé par rapport à l'image d'où l'on suppose qu'il émerge. C'est cette réflexion qui permet à Chion d'affirmer et réaffirmer qu'*il n'y a pas de bande-son*. L'expression « bande-son » décrit, au mieux, l'entité physique ou le support où s'inscrit le son, mais jamais une entité esthétique solidaire, à construire parallèlement à l'image dans un rapport de contiguïté d'ensemble à ensemble.

Les différents sons figurants dans le film (paroles, bruits, musiques, sons divers) et qui concourent à son sens, sa forme et ses effets ne constituent pas par eux-mêmes, du seul

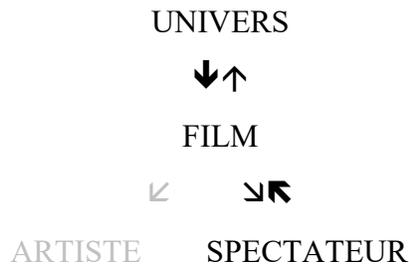
fait d'appartenir à l'univers sonore, une entité, globale solidaire et homogène. [...] En présence de [l'image], les rapports de sens, de contrastes, de concordance ou de divergence que paroles, bruits et éléments musicaux sont susceptibles d'avoir *entre eux* sont beaucoup plus faibles, voire inexistantes, proportionnellement aux rapports que chacun de ces éléments sonores, pour son compte, entretient avec tel élément visuel ou narratif simultanément présent à l'image (Chion, 2003 : 413-414).

En niant toute autonomie de la bande sonore, Chion défend la thèse qu'il n'y a pas d'agencement entre les sons suffisamment forts pour résister à ce qui se passe à l'écran ou dans le film, et donc suffisamment autonomes pour échapper à la relation de causalité entre son et image.

Entre l'audio-vision et l'aimantation du son par l'image émerge une contradiction. La causalité audio-visuelle que sous-entend l'aimantation du son par l'image limite le potentiel productif de la rencontre de nos perceptions au cinéma. En hiérarchisant la vue et l'ouïe, en subordonnant le son à l'image, Chion ramène l'audio-vision au niveau de l'écoute causale. Il faut donc réviser ce que nous disions plus haut : pour Chion, le cinéma ne rendrait donc pas sensible l'expérience configurative de la perception ordinaire, mais ne ferait que la reproduire sans qu'on en prenne vraiment conscience, puisque la perception quotidienne (sans troubles), ou l'écoute causale, est nécessairement reprise et réaffirmée. Sur ce point, Chion se rapproche des tenants de l'approche cognitive pour qui le son a d'abord et avant tout une valeur informative (Jullier : 1995 : 14). Le cinéma narratif fonde une grande partie de son pouvoir illusionniste — sa capacité à construire une représentation cohérente du monde — sur son aptitude à faire croire que le lien entre le son et l'image est, comme dans la vie quotidienne, un lien causal. Il convoque alors un type d'écoute maîtrisé par le spectateur coopérant, et qui permet l'ancrage d'un son à sa (supposée) source visuelle. La compréhension d'un récit audiovisuel dépend de ces « compétences premières », de ce type d'écoute partagée et pratiquée quotidiennement par tous les humains (*Ibid.* : 30).

En ce sens, les théories cognitives supposent une compréhension strictement mimétique de l'œuvre. En fin de compte, on retrouve dans le cinéma que décrivent Jullier et Chion, le miroir d'Abrams. Il est présupposé que l'œuvre correspond et obéit aux mêmes lois physiques que celles qui régissent le monde. De fait, elle ne fonctionne que si le spectateur peut s'y retrouver à l'aide des mêmes processus cognitifs qui lui permettent de se repérer dans le monde. La particularité de Jullier, et plus largement celle des sciences cognitives au service d'une compréhension de l'art, c'est qu'il reconnaît une importance accrue du spectateur dans l'évaluation de l'œuvre en regard

du monde qu'elle représente. Ce n'est pas une évaluation « qualitative » comme cela le serait dans une approche pragmatique, mais une évaluation davantage fonctionnelle qui sert à valider, même à consolider le caractère mimétique de l'œuvre. Cette position reconfigure le triangle d'Abrams de la manière suivante :

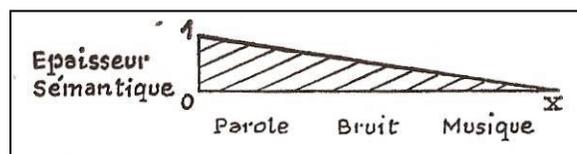


La relation dominante de l'œuvre comme représentation de l'univers est nourrie par une rétroaction du spectateur qui, du même coup, génère et valide la représentation : parce que le spectateur met en œuvre les mêmes processus cognitifs qui lui permettent de saisir l'univers et le film ; parce que le spectateur saisit *l'univers* et *le film* à l'aide des mêmes processus cognitifs. Mais cela ouvre la porte à deux questions qu'il conviendra de se poser lors de l'écoute des œuvres de la deuxième partie de cette thèse : qu'advient-il du sonore lorsque le spectateur ne *collabore plus* et, inversement, qu'advient-il de nos cognitions lorsque le film ou l'œuvre ne nous permettent pas de restituer une causalité audiovisuelle ?

1.4.2 Continuum sonore, relais rhétorisant (Michel Fano)

Tandis que Chion questionne l'attitude perceptive que suscite le cinéma, Michel Fano questionne la nature même du son cinématographique, et plus particulièrement la hiérarchisation de ses diverses composantes. D'emblée, Fano déplore « cette mise en parenthèse de la musique en regard du son non musical ou du texte parlé » (Fano, 1975 : 11). Pour lui, « la musique est un élément architectonique de la bande-son au même titre que les bruits ou l'aspect phonétique des mots » (Fano, 1964 : 30). Tous ces éléments peuvent servir à structurer la masse sonore d'un film. Par un travail conscient, proprement musical, de tous les éléments, c'est l'ensemble sonore, et non pas simplement la musique qui peut contribuer à la lecture des images. En « agissant sur les différents composants (hauteurs, durée, intensité, timbre), nous les percevons alors [les bruits] comme “sons musicaux” » (*Ibid.* : 31). Dans une telle optique, « *rhétoriser* l'image [...] serait le pouvoir, non plus de la musique de film, mais du *total sonore* (mots, bruits, sons musicaux) »

(*Ibid.* : 30). Dans le film *L'Homme qui ment*, d'Alain Robbe-Grillet, Fano construit une partition sonore qui déjoue la notion de tripartition traditionnelle de la bande-son, la définissant plutôt comme « un seul champ, d'épaisseur sémantique variable » (Fano, 1981 : 107), qu'il illustre par le tableau suivant.

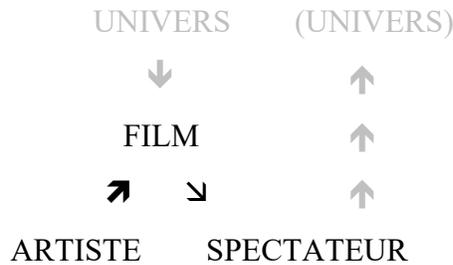


Complètement à gauche se trouve la parole intelligible dont l'épaisseur sémantique est la plus grande, les mots ayant un référent précis. À l'autre extrémité se trouve la musique qui n'a aucune épaisseur sémantique⁸. Entre ces deux points se trouve la zone intermédiaire des bruits dont la valeur sémantique est variable. L'intérêt de cette zone pour Fano est que, « par traitement, par manipulation sur les éléments qui la constituent, on peut la faire glisser d'un côté ou de l'autre sur l'axe des abscisses, la contracter ou la dilater, sur ce même axe » (*Ibid.*). C'est cette variation qui assurera la « circulation de sens et fondera une relation dialectique avec le film. C'est elle qui va provoquer le matériau instrumental pertinent qui prendra le relais du son non musical à son point d'épuisement » (Fano, 1975 : 11). Ce qui constitue l'élément proprement « musical » de la composition sonore du film, c'est un élément qui joue le rôle de relais : « relais *rhétorisant*, donc essentiel, mais qu'il paraît inconcevable de dissocier d'une action globale sur la bande sonore » (*Ibid.*).

La posture qu'adopte Fano est celle du praticien. Le sonore dont il parle est, avant d'être celui que l'on reçoit, celui que l'on travaille. Fano reconnaît donc une double nature du son : un son qui est d'abord *sensible*, une matière qui se travaille pour elle-même, puis un son qui est *sensé*, qui acquiert un sens dans un système de relations. Ce sens n'est pas fixe ; c'est un sens qui varie en fonction de la relation sans cesse renouvelée entre son et image et entre les sons eux-mêmes. Dans cette approche, en travaillant de manière complémentaire le son et l'image, l'« artiste » (pour reprendre les termes du triangle d'Abrams) détient le pouvoir de générer un monde qui n'est pas

⁸ Ici, Fano « trahit » son héritage romantique, qui attribuait à la musique la plus haute valeur dans la mesure où elle remplaçait la rhétorique musicale (qui donnait à la musique une épaisseur sémantique) par un système de renvois internes entre les composantes de la musique. Pour un cadre historique et esthétique de ces notions, voir : Carl Dahlhaus, *L'Idée de musique absolue: une esthétique de la musique romantique* (2016).

soumis à la causalité audiovisuelle. C’est l’artiste (l’artisan) qui sculpte le son pour faire émerger les formes, et ce sont ces nouvelles formes qui, dans un rapport rhétorique, produisent du sens.



Sans que ce ne soit formulé en ces termes, on voit chez Fano un penchant expressiviste clair : l’artiste, dans un rapport privilégié avec la matière, engendre le sens (sémantique et affectif). Mais ce sens n’est pas le résultat d’une intériorité rendue extérieure, comme le voit Abrams dans l’art romantique ; le sens est l’exprimé d’une composition de la matière. La force expressive de l’œuvre naît d’un rapport dynamique entre les formes produites et le processus de production lui-même. En ce sens, l’expression revendiquée chez Fano se rapproche de la notion de *figural* telle que proposée par Jean-François Lyotard (1971) : « une dynamique des moyens d’expression, ou des systèmes de sens, qui soit celle même de la production de sens, là où il est neuf, singulier, original » (Lyotard, cité dans Aumont 1996 : 167). Il y a là pour Fano un moyen d’échapper à la représentation (le figuratif) sans, d’une part, devenir lui-même une « force de la nature » ou, d’autre part, tomber dans l’abstraction pure. Et, par conséquent, le sens est inextricablement lié à son expression.

1.5 *Le silence des semences* : questions esthétiques

Pour la conception sonore du *Silence des semences*, j’ai eu l’énorme privilège d’être accompagné par Camille Gravel, une ancienne étudiante du cours *Pratique et esthétique du son* (cours que j’enseigne à l’Université de Montréal), dans le cadre d’un stage en recherche-crédation au *Laboratoire de création sonore*. Lors de ce stage, Camille a participé à des rencontres de suivi hebdomadaires avec moi pour discuter de l’état d’avancement du projet et des prochaines étapes dans sa réalisation, elle a eu un accès aux différentes versions du montage au cours de son évolution, elle a pu assister aux rencontres d’équipes aux différentes étapes du montage et elle a participé activement au processus créatif et à la réalisation technique (prise de sons libres, montage, mixage) du projet. Ce cadre de création, propice au dialogue et à l’échange, a permis de documenter

l'évolution de notre pensée et de notre écoute à travers une longue série d'échanges par courriel. Si *Le silence des semences* nous dévoile comment le son au cinéma peut singulièrement problématiser les rapports entre représentation et expression, en quoi le processus de création sonore lui-même répond-t-il à certains des éléments les plus importants de l'expressivisme et de sa survivance dans les théories du son au cinéma ? Dans les quelques fragments d'échanges qui suivent, présentés comme sept moments de notre écoute, nous voyons émerger certaines de ces questions fondamentales : Est-ce que le son peut transporter l'élan vital de la nature ? La composition sonore peut-elle à la fois formuler et former ? À quel point les tensions spatio-temporelles entre images, texte et sons entraînent-elles une reconfiguration de la perception ? Faut-il viser, par moment, une solidarisation des éléments constitutifs de l'environnement sonore (une « bande son ») et, si oui, à quel point cela passe-t-il par un traitement musical de tous les éléments sonores ? Il s'agit ici d'explorer comment le travail de conception sonore a pu être déterminé en partie par les réponses que l'on pouvait donner à ces questions dans le cadre de ce film.

Écoute 1

On Wed, May 26, 2021 at 9:23 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

Re: Le silence des semences

Salut,

Je viens d'écouter ton premier montage! Super!

Pour alimenter la discussion de demain, je te partage en vrac mes impressions d'écoute suite au premier visionnement du film dans son entièreté.

- Comme partagé par le réalisateur, le son est dans un rapport triangulaire entre l'image et le texte. Il souhaite que le son nous rapproche des contextes lointains décrits dans les textes. Peut-être que c'est par le rythme de la conception sonore que le son pourra jouer un rôle de soutien au texte tout en se permettant de partir des images pour imaginer le son. Aussi donner à entendre ce qui est peut-être en dehors du cadre (comme tu le fais dans ton premier montage).

-la matière sonore qui émerge de ce qui est déjà présent dans le son guide et qui pourrait être davantage explorer :

/différents sons d'eau (clapotis, courant (vif, faible, fort, et plus!), éclaboussure, vagues, craquement (glace).

/La maison revient souvent dans le film; ça ouvre tout un registre de craquement de bois, de vent sur les carreaux de fenêtres, de pas, de grincements.

/Différents sons de frottements: du vent dans les herbes hautes, des sons de manipulation de récolte de type grains de blé, des sons de passage de voiture, mais aussi des frottements de type musical genre des jeux de balai avec la batterie (caisse claire).

/variation autour des sons de vent qui reviennent souvent dans le projet.

J'aime ce qui se produit entre les temps 37.30 et 43.20. Il y a une belle continuité au sein du segment 19 (avec le vent), une montée d'énergie et puis une accalmie (sur le coucher de soleil) qui se fond bien avec le début du segment 20 (poursuite en canot) au temps 39.29. La superposition d'image (à partir de 40.44) invite à une superposition douce de sons de différentes natures et registres. Ce qui est déjà présent et pourrait être poussé de manière plus précise. J'ai l'impression que cet extrait a déjà en soi une logique de conception sonore et de rythme.

Voilà un peu pèle mêle quelques-unes des pensées qui me sont restées en tête,

Hâte de jaser avec toi!

Camille

Écoute 2

On Wed, July 2, 2021 at 6:33 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

commentaires écoute #2

Salut Ariel,

Je viens de terminer l'écoute de la plus récente version de ton montage. C'est super comment l'orientation du travail s'est précisée.

Encore une fois mes impressions en vrac.

/J'aime comment la conception sonore reste proche de l'image. Comment elle oscille entre l'image et le texte et comment parfois on décolle comme entre les temps 01:12:30 et 01:15:18.

/ J'ai l'impression que parfois l'arrimage du texte et de l'image amène une certaine lourdeur qu'il ne faudrait pas répéter avec le son. Garder en tête les registres. Peut-être ne pas aller trop dans les graves?

/Une intuition aussi que la conception sonore devrait être dans la largeur plutôt que dans l'étroit... À préciser! Ce n'est pas un commentaire dirigé vers ce que tu as déjà fait mais une impression générale pour l'ensemble du projet.

/J'ai mis quelques commentaires précis dans le fichier google doc!⁹

⁹ Pour faciliter l'évolution de notre travail en parallèle, j'ai créé un document partagé qui présentait en colonnes les moments du film, leur minutage, une description des images, une transcription du texte du film, des colonnes pour les sons (Ambiances, effets, bruitage) et une colonne pour les commentaires. Pensé d'abord davantage comme un dépouillement, ce document est rapidement devenu l'endroit où nous déposons les idées à explorer en salle de montage et lors de nos rencontres.

On s'en jase demain!

Passe une belle soirée,

Camille

Écoute 3

On Mon, Jun 7, 2021 at 2:05 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

Re: retours sur les lectures et intentions de prise de son

Salut Ariel,

J'espère que tu as passé une belle fin de semaine et que la chaleur est davantage une complice plutôt qu'une mauvaise amie!

De mon côté, j'ai eu le plaisir de lire les deux articles suggérés jeudi dernier. Je te partage les quelques phrases qui m'inspirent pour notre projet. Je les vois comme de beaux rappels aux fondements de la création sonore.

L'écoute partagée

"L'invention esthétique est inséparable de l'invention éthique: quand le créateur sonore réussit à faire de la réalité physique du son un moyen d'expression, il invente du coup un rapport au monde et une forme d'humanité. Il n'y a pas d'autre raison de composer des bruits ou des balbutiements."

"Le créateur sonore n'a plus d'autres choix que de faire l'apprentissage des discordances, cherchant pour chaque spectacle [ou film ? ou tout autre création ?], au-delà ou en deçà du concept ou du design, un mode de ré-enchaînement rythmique ou énergétique des écoutes."

Alors, la création sonore est une écriture multiple enchaînant dans le désordre une circulation de sens, d'affects mais également d'écoutes. Dans le cas du silence des semences, la construction par fragments peut être un point d'appui pour trouver les ruptures permettant de faire varier les écoutes. Les tableaux qui selon moi font rupture sont en ordre **Marimba** (tout particulièrement le plan du fleuve), **le témoignage de l'ivoirienne**, et **la poursuite en canot**.

Le témoignage est un moment de passage dans le projet. Il y a un avant et un après. Dans le "avant", on place l'espace et le discours. Dans le "après", il y a plus de poésie et de fantaisie au niveau du montage image. Probablement que la conception sonore devrait épouser cela. Cependant, j'estime qu'elle devrait évoluer graduellement, même assez doucement, vers une conception plus onirique. En ce moment, le saut est trop grand entre le témoignage et les sons de dauphins (qui sont de toute manière inappropriés selon Guillaume). C'est à partir de la fin du segment **poursuite en canot** que selon moi on pénètre réellement dans une proposition visuelle plus éclatée, rappelant le segment **Chambre** du début. Peut-être pourrions-nous à partir de ce point, délier le son de l'image. On pourrait réfléchir aux procédés techniques qui pourraient nous permettre de faire ressentir ces écarts. À poursuivre!

///

"Pour une écriture du son"

"Pour comprendre et structurer le sonore, le concepteur doit se mettre à distance du phénomène, il doit développer des pratiques de perte comme méthode de structuration. [...] Il y a premièrement la perte de l'excès qui masque l'objet sonore. [...] Il y a deuxièmement la perte des règles acquises par les expériences antérieures qui permettra au geste créatif de se réinventer en proposant de nouvelles formes et de nouvelles structures. "

"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."

En fin de semaine, j'ai révisonné le film en ayant en tête les prises de son que je pourrais faire. En continuité avec ce que l'on se disait la semaine dernière, je pense me lancer dans des enregistrements "d'actions" du personnage. Ces enregistrements qui varieront entre ouverture de portes d'armoires, entrechoquement de vaisselles, micro-présences par craquement de plancher, bruissement, bruits de vêtements (guenilles comme les gens en cinéma disent?) pourront servir à donner plus de consistance à cette présence hors cadre qui traverse le film.

De plus, j'ai une petite idée de son qui pourrait participer au montage du segment Rituel nord de la France. Je l'ai inscrite dans le document drive.

Pour finir, j'ai ajouté des commentaires dans le fichier drive. Ce sont essentiellement des impressions d'écoute et des intuitions pour le montage.

À moins que tu aies un avis contraire, je ferais des enregistrements demain. Je pourrais ensuite te les faire parvenir mardi soir ou mercredi. De plus, n'hésite pas à me demander si tu as besoin de sons spécifiques!

Voilà ça fait le tour,

Bonne fin de journée,

Camille

Le mar. 8 juin 2021 à 08:44, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Salut Camille,

Wow ! Merci beaucoup pour ces réflexions riches et productives ; elles arrivent à point pour nourrir notre travail de création, tout en mettant en relief les endroits où ce travail intersecte avec tes propres réflexions pratiques et poétiques.

Tes intuitions par rapport à la conception sonore sont éclairantes et on prendra le temps d'en discuter davantage de vive voix.

Je suis tout à fait d'accord avec ton plan de prise de sons libres de micro-présences pour donner une charge narrative plus grande à notre personnage. Ce faisant, n'hésite pas à pousser certaines actions au-delà du seuil d'abstraction pour nous donner des matériaux

plus "musicaux". Voici quelques idées plus formelles que j'essaie d'explorer dans la conception sonore et qui pourront guider tes recherches :

- La pulsation vitale
- Les mouvements d'engorgement et dégorgeement
- Les pivots ou les interstices entre présence et absence de vie (entre le dedans et le dehors, le dessous et le dessus, le fermé et l'ouvert)

Qu'est-ce que cela veut dire au son ? À nous de trouver...

N'hésite pas si t'as des questions au courant de la journée, je la passe devant l'ordi (et donc près de mes courriels) à faire du montage sonore.

Bonne prise de son,

//a.

On Tue, Jun 8, 2021 at 10:09 AM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

Salut Ariel,

super! Si j'ai des questions je t'écrirai!

Je te laisse avec la pièce Dedans-Dehors de Bernard Parmegiani

<https://www.youtube.com/watch?v=4xy6dfUmfOk>

qui travaille précisément les interstices dont tu parles! C'est une œuvre que j'apprécie beaucoup. Des fois, ça fait du bien de relancer l'inspiration par des écoutes. J'affectionne tout particulièrement le troisième mouvement Retour de la forêt.

Bon montage,

Camille

Le mar. 8 juin 2021 à 10:33, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Yes, Merci.

Et je te relance avec un petit souvenir de notre cours de l'automne dernier. Comme quoi, toute est dans toute. ;-)

https://www.youtube.com/watch?v=Co_PvY4TNf0

//a.

Écoute 4

On Tue, Jun 22, 2021 at 4:24 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

Avancées des réflexions- questions

Salut Ariel,

Afin de poursuivre la réflexion entamée à notre dernière rencontre sur les relations audiovisuelles image-son-texte, pourrais-tu m'éclairer soit par des explications personnelles soit en me référant à une littérature précise, sur différents sujets.

1) **Est-ce qu'il y a un nom pour ce type de film image/texte.** Je n'y avais pas pensé (et je le réalise seulement maintenant), mais c'est la première fois que j'entre en contact avec ce type de film à la limite du *film-livre*.

2) J'ai réécouté [la capsule #7 sur les relations audiovisuelles](#)¹⁰ et j'ai quelques questions sur le contenu.

"C'est par rapport à ce qu'on voit sur l'image que les sons se répartissent[...]C'est ainsi que l'on peut dire que la forme classique du cinéma se définit comme un lieu d'images et des sons, le son y étant ce qui cherche son lieu".

Premièrement, est-ce que le phénomène d'aimantation spatiale décrit par Chion s'applique également au texte ou plutôt est-ce qu'un son est aimanté de la même façon à un texte qu'à une image? Est-ce que le texte est une image? Si le texte est une image, le son se raccroche simultanément aux deux types d'images (images-images et images-textes). Y a-t-il une fusion entre texte et image et en résulte une seule image? Si j'avais à décrire une image avec un texte, comment le ferais-je? cela relève des théories de la perception? De plus, le texte dans le silence des semences cherche-t-il également son lieu?

J'ai aussi eu la réflexion que le texte a entre autres la fonction de narration (silencieuse). Si l'on se met à imaginer une autre forme à ce film, le texte aurait pu être narré (sonore) au lieu d'être "imprimé" sur les images. Cependant, dû à l'acte même de lire dans sa tête, le texte résonne dans l'esprit du spectateur et cela tout du long du visionnement; qu'au lieu d'une narration en voix off, il y a une lecture qui s'entend dans la tête? Mais je m'éloigne... c'est probablement différent d'une personne à l'autre.

3) *"que le son n'est pas de lieu en soit, mais le trouve par rapport à l'image, n'est pas une faiblesse ou un manquement, c'est une puissance phénoménologique."* (Transcription d'un passage de la capsule #7)

¹⁰ Camille réfère ici à une capsule pédagogique faisant partie d'une série préparée par Simon Gervais et moi-même pour le cours Pratique et esthétique du son. (Mot de passe : cin2000)

Peux-tu m'expliquer ce que tu entends par puissance phénoménologique. J'ai l'impression que de mieux comprendre ce concept de puissance phénoménologique pourrait m'aider.

4) Au sujet du couple production plastique et production textuelle.

"une thèse en arts plastiques a pour originalité d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle. Elle n'aboutit que dans la mesure où elle réussit à les entrecroiser. Est-ce à dire que chacune de ces productions (la production plastique, d'une part, la production textuelle, d'autre part, ne se présente que comme l'étau ou le contrefort de l'autre? Il faut ici comprendre davantage et notamment ceci; dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s'érige en toise de l'autre; et c'est ainsi, dis-je, qu'elles s'entrecroisent. Aussi est-ce toujours à l'aune que l'autre se doit, chaque fois, de juger l'une d'entre elles." (Lancri, Jean (2006) Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi)

Je trouve qu'il y a quelque chose à tirer de ce concept (entrecroisement) pour la création et l'analyse de la création sonore dans un contexte de productions audio-visuelle.

Ouf! Ça fait beaucoup!

On peut également s'en parler la semaine prochaine!

Bonne fin de journée,

Camille

Écoute 5

On Tue, Jul 6, 2021 at 12:20 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

Retour écoute premier montage complet

Salut Ariel,

Je viens de terminer l'écoute du premier montage complet. Je n'ai pas de commentaires critiques générales à faire, que quelques petites remarques. J'estime que le ton de la conception sonore épouse avec élégance les autres parties du projet et que le défi d'unifier/créer de la continuité entre les fragments/tableaux est relevé.

Pour les petites remarques, on pourrait simplement s'en parler en mix, mais tant qu'à faire je peux les noter ici.

Début

Bel ajout des matières toniques en arrière-plan. Je pense que ça répond bien aux demandes de Guillaume pour son envie de légèreté et de son cristallin.

Scène 1

J'aime comment tu as modifié la section du cauchemar dans la cuisine. C'est plus épuré. Cependant, je me questionne sur le passage de piano. Surtout le dernier accord (10.28), est-ce un peu trop en rupture avec le reste du film? Je me questionne.

Témoignage

Les cloches cessent de sonner à un certain point 21.00 (disparition complète) et repartent au temps 21.46 sur une respiration entre deux phrases. Selon moi, le timing est un peu off. Est-ce nécessaire de les faire revenir? Ou peut-être trouver un autre moment, style au temps 21.56 ou .57.

Artémis, courotrophe aux mille mamelles

33.01 La trame tonique pourrait rentrer un mini peu avant. Est-ce qu'en ce moment c'est exactement sur la coupe?

35.34 Je ne suis pas certaine que le son de balai sur métal fonctionne bien dans ce tableau. J'ai du mal à entendre sa pertinence dans le moment. Peut-être suis-je trop déconcentrée par l'entretien instable.

////

J'ai aussi réussi à dégager d'autres observations sur les relations image-texte-son lors de cette dernière écoute. C'est pêle-mêle pour l'instant. Je vais faire de l'ordre dans ces idées et te les faire parvenir d'ici à demain matin.

Un de mes objectifs serait d'avoir rédigé d'ici la fin de la semaine la partie texte du rapport de stage et aussi avoir filmé au moins quelques images. À ce sujet, penses-tu que je peux filmer avec mon téléphone? Est-ce qu'on veut une meilleure qualité image ou c'est suffisant?

///

Voilà!

Bravo pour le montage. Hâte d'entendre les retours de Guillaume et de Serge. À demain,

Camille

Le mar. 6 juil. 2021 à 20:59, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Bonsoir Camille,

Merci pour ces commentaires d'écoute qui démontrent, comme toujours, la finesse et l'acuité de ton oreille. Et merci aussi pour les compliments ; ce n'est aucunement nécessaire, mais toujours apprécié.

Je réagis rapidement point par point, mais nous aurons le temps d'en parler davantage ultérieurement.

Cauchemar dans la cuisine :

- On s'approche de quelque chose, mais on n'y est pas tout à fait à mon avis. Le piano est le vestige d'une idée qui n'a jamais pris son envol. C'est peut-être le temps de le faire disparaître. Mais j'hésite puisque certains éléments percussifs qui arrivent plus tôt jouent un rôle assez important qu'il faudra remplacer. C'est peut-être aussi une question de dosage. À suivre...

Témoignage :

J'ai joué les cloches de manière à ponctuer la voix (c'est-à-dire le récit). J'aime bien l'effet de suspension et de relance, mais je serai attentif à ce que tu soulignes en réécoutant demain matin.

Artémis, courotrophe aux mille mamelles

33.01 : encore pour mon écoute de demain. Mais me semble que j'aimais bien l'effet de jouer la coupe.

35.34 : j'aime beaucoup la qualité d'espace du son de balai. Et je trouve qu'il s'assoit bien dans la composition et annonce bien le plan suivant. Est-ce que ça se peut que le fait de reconnaître un de tes sons lui donne une trop grande importance dans ta perception globale ? Dans tous les cas, j'en prends note et je tâcherai de bien en évaluer la pertinence.

///

C'est super ! J'ai très hâte de lire ça.

Et oui, filmé avec un téléphone c'est parfait.

Bonne soirée et à demain.

//a.

Écoute 6

On Wed, Jun 9, 2021 at 1:32 PM Camille Gravel <[REDACTED]> wrote:

sons libres

Salut Ariel,

en pièce jointe tu trouveras les sons que j'ai enregistrés hier.

Les prises de son créatives sont inspirées des idées formelles que tu souhaites explorer (surtout le couple dehors dedans). Les enregistrements sont faits avec un zoom h6. La plupart sont stéréo mais compatibles pour le mono (prise de son coincidente x/y donc pas de risque de filtrage en peigne).

Il y a également des sons d'ambiance que j'ai enregistrés dans la dernière année.

J'espère que tu trouveras de l'inspiration dans ces différents sons.

Après qu'on en aura discuté, je pourrai refaire une séance en précisant des gestes et des matières.

À demain sur zoom!

Camille

Le jeu. 9 juill. 2021 22 h 55, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Re: Sons libres présence...

Salut Camille,

Donnant suite au message de Serge, et à cette question persistante de la présence du corps du personnage, crois-tu pouvoir faire une petite session de prise de sons libres mettant en scène le dit personnage masculin ?

L'idée serait de trouver un ami, coloc, membre de la famille que tu pourrais enregistrer.

Les actions qu'il serait intéressant d'enregistrer, à mon avis sont :

1- Personnage assis à une table. Mouvement sur chaise. Bras qui accote sur la table. Couche son haut de corps sur la table. À travers ça, le personnage peut respirer, soupirer, se dégager la gorge, se chuchoter quelques mots indiscernables.

2- Même genre de mise-en-scène, mais cette fois-ci debout. Le personnage fait les cent pas. Passe d'un endroit à l'autre. Peut manipuler des objets : un livre, un crayon, une tasse...

3- Le personnage qui se parle à lui-même (ou se fait la lecture)

Pour les actions 1 et 2, je ferais :

- une prise de perspective moyenne (entre un et 2 mètres) qui suit le personnage (surtout pour la prise deux)

- une prise éloignée (à l'autre bout de la pièce ou juste à l'extérieur de la pièce avec la porte ouverte) d'un point fixe

- une prise moyenne fixe avec l'arrière de ton micro dirigé vers ton sujet et la capsule pointant vers un mur

Pour l'action 3

- prise rapprochée, lecture très faible (marmonnée ou chuchotée, comme à soi-même)

- prise éloignée, voix un peu assumée, comme si elle réfléchit à haute voix.

- prise à travers un mur ou à travers une porte, voix assez forte pour que l'on entende, mais que l'on ne puisse pas bien comprendre.

Pour le texte, il peut être improvisé ou lu. Je te donne libre choix s'il est lu, puisqu'au final l'idée est de ne pas en entendre le contenu (mais tu peux y aller avec [ce texte de Proust](#) si tu n'as pas d'idées). Seules indications pour la lecture sont que ça doit sonner naturel et québécois.

Tout doit être lent et fragile à l'image de l'usage que l'on veut en faire dans le film.

Est-ce que ça te semble faisable ?

//a.

Le lun. 12 juill. 2021 10 h 35, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Salut Camille,

J'ai écouté tes prises de son et c'est très cool. J'aime beaucoup les perspectives et la durée est ben parfaite (mais n'hésite pas à être plus du côté du 4min que du 1 min).

Si tu as la chance d'en refaire, voici ce que je dirais :

- Nous avons beaucoup de sons de mouvements, de déplacements d'objets, etc. Ce qu'il nous manque, c'est une présence sonore du corps lui-même, de son appareil vocal. Tu peux faire passer ton sujet par toutes les gammes de vocalisations, des plus subtiles aux plus intenses (respire, soupire, bruits de bouches, raclement de gorge, toux, bâillements, fredonnement, chants, rires, pleurs, cris, etc.). Plus c'est intense, plus j'aurais tendance à opter pour des prises éloignées, voire de l'autre pièce).

- J'encouragerais mon sujet à faire des essais et variations. Partez d'une idée, puis répétez-la lentement, en laissant du temps entre chaque itération.

- Pour la lecture : beaucoup plus lent. Une phrase : une pause. Un mot, on le répète. Prosodie moins lyrique, plus parlée. Tu peux aussi demander à ton sujet de raconter une anecdote, raconter sa journée ou tenir une conversation avec un interlocuteur imaginaire.

Laisse-moi savoir si tu crois pouvoir faire ça pour que je puisse m'organiser en conséquence.

Merci encore pour tous ces sons.

À+

//a.

Écoute 7

Re: Constats personnels pratiques/théoriques suite à la dernière écoute

Le jeu. 8 juil. 2021 à 10:36, Ariel Harrod <[REDACTED]> a écrit :

Bonjour Camille,

Voici mes réactions en bleu dans le corps de ton message.

-Les relations son-source ne sont pas limitées temporellement aux matériaux se déployant simultanément (les relations peuvent être décalées). Il y a une fenêtre temporelle où le texte, l'image et le son sont mis en relation. Le son peut s'associer à une "source" antérieure ou future. On comprend que le son ne se donne pas d'un coup. L'événement sonore doit être pensé au-delà de sa propre durée. Exemple du début du film : des sons de manipulations et d'entrechoquements se déploient sur une photo d'une femme devant un miroir. Alors que les sons de mécanisme continuent, on lit à l'écran "peux-tu ouvrir ton coffre étincelant?" La mot-source devient coffre et un sens nouveau est donné à ce que l'on vient d'entendre.

Ce que tu nous rappelles ici, c'est qu'on a souvent tendance à mettre l'accent sur la nature synchronique (en simultané) des rapports entre image et son au dépend des relations diachroniques (en succession). Je crois que le fait que le texte—c'est-à-dire le contenu textuel, celui que l'on entend dans notre tête et non celui que l'on voit avec nos yeux—n'ait pas une temporalité figée est ce qui permet ces arrimages plus souples (cette « fenêtre temporelle » comme tu dis).

-La relation source visuelle-son n'est pas la même que la relation source textuelle-son. La première peut tendre vers l'illusion d'effacement entre le son et l'image tandis que la seconde ne peut que participer à freiner cette illusion. La relation texte-son ne peut pas prétendre être "naturelle". Le dispositif est toujours évident. L'alliance son-texte est toujours plus du côté de l'expression que de la représentation.

Tu as raison que l'association entre « son/source-visuelle » et « son/source-textuelle » sont de nature différente. Dans le cas de l'image, il s'agit de faire la synthèse de deux régimes perceptifs pour recomposer une perception globale (l'audiovision). Le monde audiovisuel avec lequel on interagit est imaginaire, mais l'interaction se fait tout de même via nos sens (la vue, l'ouïe), comme dans le « vrai » monde. Avec la lecture, les sons que nous percevons interagissent avec une construction mentale qui n'existe que dans l'imagination du spectateur.

Cela dit, je ne suis pas certain que cela nuise à l'illusion d'effacement du dispositif. J'ai l'impression que la lecture induit un état spectatoriel unique, entre un mouvement de repli intérieur (la lecture nous force à sonder notre imagination pour recomposer une expérience sensorielle de la scène décrite) et un mouvement de sortie de soi (le texte,

surtout poétique, re-présente le monde en faisant monter à la surface des lignes de forces latentes : des rythmes, des couleurs, des affects). L'expression se trouve peut-être dans la tension entre ces deux mouvements.

-La création sonore se travaille par couches. Pour la lisibilité du projet, c'est le texte qui, la plupart du temps, doit être la figure (dans le couple figure/fond), ce qui nous amène à travailler davantage les profondeurs de la conception sonore. C'est dans les moments sans texte ni parole que l'on peut se permettre plus d'avant-plan.

Je ne sais pas trop ce qu'il y a faire avec cette idée, mais je la trouve absolument fascinante : la conception sonore doit tenir compte de l'espace sonore qu'occupe la voix dans notre tête. 🤖 !

-Le texte occupe une place physique. Dans ce projet-ci, il occupe le centre de l'image. Il occupe également une place imaginaire dans l'esprit du spectateur. J'ai l'impression que de la même façon que cela a un effet sur la topographie sonore, le positionnement du texte affecte également la mise en espace du son. J'ai l'impression que pour faire de la place au texte (ou plutôt lui laisser sa place), il est préférable d'occuper les largeurs de l'espace stéréophonique. Cela amène à réfléchir à comment la composition visuelle affecte la spatialisation de la conception sonore.

Comment les qualités plastiques du texte interagissent avec l'environnement sonore (position dans l'image, mais aussi (surtout), durées de présence du texte, durées entre les phrases, découpage du texte, répétitions, typographie, etc.) ?

Qu'y a-t-il à dire à propos de l'image : Plans intérieurs vs extérieurs ? Jour vs nuit ? Plans larges vs gros plans ? L'utilisation de cartons noirs ? Les flous, les ralentis, les traitements de certains plans (masques, colorisation) ? Plans fixes vs en mouvement ? L'utilisation de photos ou d'images d'archives ? Etc.? Ce sont des questions en rafale auxquelles il n'est peut-être pas nécessaire de répondre. C'est juste pour nous rappeler qu'il y a bel et bien une image au cinéma ;-).

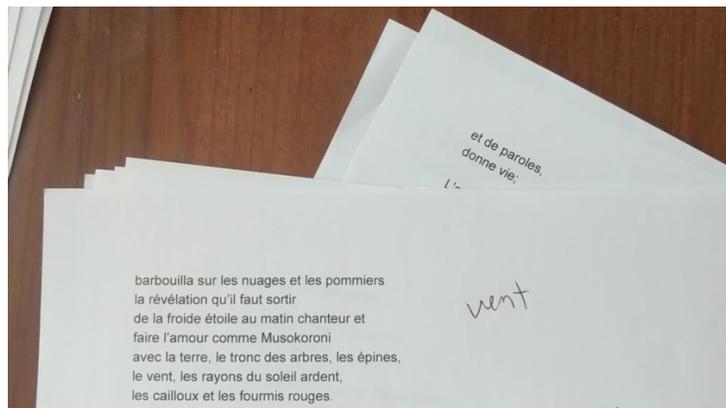
Tu as tout à fait raison de te questionner sur la manière dont la composition visuelle affecte (et, d'un point de vue de la création, guide) la manière dont on traite les qualités d'espaces de la composition sonore. Cela dit, je crois que cette question se joue davantage au niveau des effets de volume, de densité et de profondeur que des effets de spatialisation (stéréo ou ambio). Le mix (et donc la spatialisation) permettra d'achever ces idées, mais je crois que ce que tu cherches à décrire vient davantage de la qualité des sons employés (ou de la qualité résultante de leur composition) que de la distribution spatiale des sons eux-mêmes. Mais peut-être que je me trompe.

À suivre...

//Ariel

*

Comme l'explique Taylor, l'expression poursuit et achève le sens de la nature ; elle ne reprend pas, ni ne reproduit les formes finies de la nature (la nature *naturée*), mais ré-enchaîne avec le mouvement d'information de la nature (la nature *naturante*). Si l'expression reproduit, c'est l'information et non la forme qu'elle reproduit. Or, le mouvement d'information ne reconfigure pas seulement ce qu'on placerait aujourd'hui sous la catégorie de la « nature » ; ce mouvement reconfigure aussi ce qu'on place sous les catégories des schèmes sociaux, des habitudes culturelles, des savoirs pragmatiques de l'art, etc. Par exemple, quand une composition audio-visuelle rapproche de manière plastique des bruits, des voix et de la musique, c'est nos habitudes de mélomanes qu'elle reconfigure. Ce sont ces enjeux que nous voyons rejoués à travers les écrits de Jullier, Chion, Fano. Mais nous voyons que la création sonore cinématographique, en tant qu'espace de réflexion privilégié pour ces questions, permet plus encore : ce cadre de réflexion nous oblige à repenser la notion de fidélité en regard de la reproductibilité technique ; il rend caduc la simple opposition entre reproduction et expression ; il ouvre le cinéma sur les autres arts en évitant les querelles sémantiques, par exemple en regard d'une *musicalité* du sonore cinématographique.



Photogramme du rapport de stage de Camille Gravel¹¹

¹¹ Pour son rapport de stage, Camille Gravel a produit un essai audiovisuel dans lequel, par une épellation mimétique, elle s'est penchée sur les nombreux questionnements qui ont jalonné le parcours de composition de la bande sonore pour le film *Le silence des semences*, de Guillaume Roussel-Garneau. Parmi ceux-ci : tenter de comprendre les effets que produit le texte filmé sur l'élaboration d'une conception sonore et sur l'écoute spectatrice. On peut écouter l'essai en cliquant sur le photogramme ci-haut.

Chapitre 2 – Le son : enregistrer, manipuler, diffuser

2.1 *Le rêve et la radio* : réponse technologique

Nous étions sur le grand balcon du dixième étage et scrutions l'horizon des grandes villes. Il devait être midi. La « Roue de vent » nous est apparue sans pied, décrochée de la terre ferme, suspendue et se profilant entre les gratte-ciels. En plus de l'ample mouvement en « sens horaire » habituel, chaque compartiment du manège tournoyait dans mille et une directions, comme si tous les vents du monde s'y croisaient.

Quant au « nous », sorte de rencontre improbable entre collectifs de résistance de tout acabit, un aimable mélange comprenant le Laboratoire de création sonore, le collectif Malgré Tout, le groupe Cardano, quelques triples-agents, chercheurs, poètes et autres *lonosomes*, ainsi que le Groupe de Recherches Musicales remontant à quelques décennies... La vigilance perceptive était dans l'air.

Mais sur quoi veillions-nous ?

La Roue était invisible à proprement parler. Les trajectoires de vents qui la composaient étaient uniquement repérables comme suit : chaque fois qu'un nouveau-né arrivait sur Terre, il était placé très rapidement dans un des compartiments de la Roue. Plusieurs stations de catapultage sophistiquées ont été construites expressément un peu partout dans la ville (gracieuseté de la NASA), pour assurer l'opération en question, obligatoire pour la légitimation des naissances elles-mêmes. Dès qu'une Roue de vent était remplie à pleine capacité – à raison de plusieurs centaines de nouveau-nés –, elle pouvait pour ainsi dire commencer son *tour de ville* (tourisme préventif oblige). Comme évoqué plus tôt, la Roue « avançait » en tournant sur elle-même tout en étant suspendue dans les airs, et chaque compartiment tournoyait lui aussi, au moins deux fois plus vite, sur lui-même. Des sous-ensembles de compartiments tournaient aussi à des vitesses bien caractéristiques. Bref, de là où nous étions situés, les courants d'air de la Roue étaient visibles via les corps des nouveau-nés qui tournaient tous bords tous côtés, comme une sorte de tour de Babel préemptive nouveau genre (plutôt muette cette fois, les nouveaux-nés ne pouvant pleurer à cause de la vitesse). La raison d'être de cette Roue allait de soi, disait-on – une pure formalité –, et en même temps, un *privilège*. Récente invention de « scientifiques » ... , la Roue permettait de disloquer les repères spatio-temporels des nouveau-nés en toute simplicité, court-circuitant l'espace-temps au millième de seconde : comme ça l'humanité n'aurait plus de *troubles* de mémoire, d'identité, etc. Il a aussi été décidé qu'un même trauma pour tous serait hautement bénéfique (pour partir tous à égalité en capital *bien-être*). Mais il fallait intervenir au plus vite en *optimisant* les circuits mnésiques hippocampiques et cérébelleux (entre autres) des enfants, de sorte à contrôler quantité d'embarras et « ambiguïtés du natal ». Bref, grâce à la Roue de vent (!), on pourra mieux *s'harmoniser* avec la digitalisation du monde – l'expérience de la temporalité devenant enfin, c'est le cas de le dire, *inadaptée*. Les « scientifiques » ... sont presque arrivés (toujours dans le rêve) à trouver les « bonnes vitesses » de

destruction temporelle via un agencement virtuose des « courants d'air ». (Tapia-Rousiouk, 2021 : 18)¹²

Il y a parfois de ces projets qui donnent l'impression que tout est déjà fait et que tout reste à faire. Dans ces projets, le travail déjà entamé est à ce point avancé qu'il semble ne plus laisser de place au développement, au raffinement, à l'achèvement, bien qu'il nous laisse avec un sentiment général de creux et d'incomplétude. Ces projets sont doublement compliqués et exigeants qu'ils ne nous sollicitent pas uniquement pour ce qu'il y aurait à faire, mais nous obligent à tracer les limites de ce qui est déjà fait, à nous demander quelles structures actuellement en place nous empêchent de voir (d'entendre) pleinement le travail qui nous attend. *Le rêve et la radio*, de Renaud Després-Larose et Ana Tapia-Rousiouk, est l'un de ces projets.

Quand Renaud Després-Larose et Ana Tapia-Rousiouk ont présenté leur film pour une première fois au Laboratoire, la conception sonore était déjà très élaborée : *Le rêve et la radio* était tapissé d'ambiances ; des effets sonores avait été montés ; un bruitage rudimentaire (un montage de sons libres) donnait une présence aux corps et aux actions ; un travail extensif de montage de sons d'archives et de musiques rythmait l'ensemble du film qui, au moment du visionnement, avait une durée de plus de trois heures. À bien des égards, le montage sonore était complété, et il ne restait qu'à mixer. Pourtant, Simon Gervais et moi, qui étions chargés d'accompagner la post-production sonore du film, n'avions pas l'impression qu'il était possible de mixer le film dans sa forme actuelle.

Cette intuition tenait à deux choses. La première, bêtement technique, relevait du fait que le montage sonore ne contenait pas suffisamment de matériel pour mixer en 5.1. Il ne s'agit pas de dire qu'il faut un volume minimal de sons pour réaliser ce type de mixage ; seulement, un simple coup d'œil sur la session de montage rendait évident la difficulté qu'on rencontrerait à plusieurs moments pour projeter *l'intention* du montage dans un espace ambiophonique et à l'échelle d'un écran cinématographique. Les principales difficultés étaient les suivantes : manque de continuité des ambiances monophoniques, ce qui rendait précaire *l'habitation* du haut-parleur central ; manque d'uniformité acoustique des effets sonores accentuant certains plans de coupe ou

¹² Toutes les citations d'Ana Tapia-Rousiouk, co-scénariste, coréalisatrice, comédienne, preneur de son et conceptrice sonore du film *Le rêve et la radio* sont tirées de son texte : « Écoutes concrescentes. Témoignage d'expériences d'écoute collectives au cours de la création sonore du film *Le rêve et la radio* ». [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2021/10/Ana-Tapia-Rousiouk_version_finale.pdf]

accompagnant les séquences musicales et non-dialoguées ; nombre insuffisant de couches d'ambiances stéréophoniques ou polyphoniques, ce qui empêchait de donner de la profondeur et du relief aux paysages sonores. À ces difficultés ou ces défauts, s'ajoutait une carence technique, relevant de la prise de son au moment du tournage.

C'est un euphémisme de dire que *Le rêve et la radio* a été réalisé sans grands moyens. Pour un long métrage d'une telle ambition, Ana et Renaud ont bénéficié d'un budget anémique, voire inexistant. L'énorme qualité du film, et le succès international qu'il connaît dans les festivals et auprès de la critique, est donc le reflet de la grande créativité, de toute l'ingéniosité et de l'énorme talent de ses créateurs. Mais, compter sur des ressources limitées, cela entraîne inévitablement des conséquences ; parmi celles-ci, la suivante : Ana et Renaud ont dû s'occuper de la prise de son et de la prise de vue, tandis que les deux tenaient devant la caméra les rôles principaux du film. Résultat : seule une prise de son fixe (en n'utilisant parfois qu'un micro-canon sur la caméra ou caché quelque part dans la scène) a permis d'enregistrer le son direct et les dialogues du film ; et la postsynchronisation comme les voix *off* ont été enregistrées sur des enregistreurs portatifs de qualité variable, en fonction de leur disponibilité et du contexte.

Cela dit, malgré les conditions techniques suboptimales de l'enregistrement, le son direct que nous entendions dans le montage sonnait étonnement bien : les voix étaient bien intelligibles, les perspectives de la prise sonore étaient convenables et les sons parasites et ambiants étaient assez bien contrôlés. En somme, on n'entendait rien qu'un léger montage des dialogues et qu'un bon mixage ne pourraient rendre plus qu'acceptable. Néanmoins, un inconfort persistait. On ne pouvait pas se débarrasser de l'impression que le son direct (son synchrone et dialogues) et la conception sonore existaient sur deux plans séparés que les simples gestes du mixage n'auraient pas permis de réconcilier. Comme si la conception sonore d'Ana se superposait aux sons du film plutôt que de se construire à partir d'eux, avec eux.

La première étape fut donc de repasser à travers le montage pour l'adapter au mixage à venir. Il fallait partir du travail précieux et fragile d'Ana et Renaud et lui donner des épaules suffisamment fortes pour soutenir son nouvel espace : la salle de mixage, salle de cinéma *by proxy*.

Ariel et Simon ont mis les mains à la pâte, ont fait leur nid dans le film comme s'ils « avaient été là » depuis le début du tournage. Ils reconnaissaient les figures fragiles du film tout en ne cédant d'aucune façon aux gabarits audiovisuels typiquement bien

modulés et huilés (phénomène à l'emprise tentaculaire que le cinéaste Peter Watkins décrit comme un envahissement de la « monoforme »). Sans être pour autant accordés sur un *do* ou un *ré* (et tant mieux), je trouvais dans cette première esquisse de montage sonore le ferme pressentiment que nous pourrions dialoguer, que notre travail en commun allait définitivement s'établir au-dessus d'une confortable réitération virtuose des standards admis et généralement relégués sous le mode de l'arc-réflexe. (*Ibid.* : 1-2)

Il n'y avait là plus d'échappatoire : lâcher prise (laisser faire Ariel et Simon) pour être tout à fait disposés à recevoir le mixage à venir, telle était notre nouvelle visée. Apprendre à écouter hors d'un « certain chez soi » (hors aquarium) avant l'agrandissement au mixage pour l'écoute grandeur nature (grotte marine / pleine mer) – c'était une opération volumétrique affectivement exigeante! (*Ibid.* : 2)

Cette première étape du montage a permis de confirmer nos intuitions de départ : en consolidant le montage d'Ana, on s'assurait de pouvoir l'étendre pleinement, de lui permettre de prendre son plein essor lors du mixage. En même temps, ce travail permettait de rendre manifestes certains nœuds dans le film que ni le montage image ni la conception sonore dans son état actuel n'arrivaient à dénouer.

Le son direct, une fois bien monté, nettoyé et habillé, demeurait inégal. Pas inégal au sens technique, mais au niveau expressif. Alors que l'ensemble du film se servait de manière presque accessoire de la narration et de l'intrigue dans son exploration d'enjeux poétiques et politiques, certaines scènes détonnaient par leur ton télégraphié. (« Un peu didactique, mais pas mal »). Ana et Renaud étaient pleinement conscients de ce fait ; toutes nos rencontres ont été occasions de revenir sur ces questions, qui nous ont suivi jusqu'aux derniers moments du mixage. Le consensus était le suivant : les scènes étaient tournées et montées, et comme le film ne pouvait s'en passer, il fallait faire avec elles. Partant de ce constat, et si on le prenait pour vrai, la question devenait : *quoi* faire avec ces scènes ?

Ana Tapia-Rousiouk a une grande expertise en matière de composition sonore. Ses connaissances techniques lui ont permis de réaliser un montage sonore unique et inventif. Mais sa lutherie et sa manière de l'exploiter ont aussi guidé la mise en œuvre de ses idées et, ultimement, sa manière d'entendre le film. Simon Gervais et moi avons notre propre expertise et nous possédons nos propres outils. Cette combinaison de savoirs pratiques et de connaissances techniques engage dans une manière d'écouter et d'entrevoir le potentiel du matériau sonore. Dans le cas qui nous intéresse, cela s'est notamment manifesté dans la manière d'entrevoir la fixité et la finalité du son enregistré.

Généralement, lorsqu'on tente d'évaluer qualitativement la prise de son pour le cinéma, on insiste sur le fait qu'une bonne prise viendra limiter les sons parasites ou indésirables et visera à capter au minimum les traces du lieu et du moment de son enregistrement. Ce qui justifie de telles pratiques vient de l'idée qu'une fois enregistré, le son devient inséparable de toutes ces « imperfections », si bien qu'il est à peu près impossible de s'en défaire. Pour la prise de son direct, on se concentra alors sur l'essentiel (généralement la voix¹³) en s'en remettant au montage et au mixage pour restituer le paysage sonore et ses qualités spatiotemporelles. Or, si le son est « fixé » (sur un support, encodé en fichiers numériques) lors de l'enregistrement, le son « fixé » n'a rien d'immuable. Notre niveau de connaissance des outils et de pratiques peut modifier notre manière d'entrevoir cette fixité du son. Chaque fois qu'il s'agit de manipuler la bande sonore elle-même pour modifier les paramètres de diffusion (ralentir des sons ou les faire jouer à l'envers) — en utilisant des égalisateurs pour modifier la force relative des zones de fréquences d'un son, en créant des effets comme la réverbération pour modifier les qualités spatiales d'un son —, chaque outil vient modifier les possibilités de cette manipulation et, du même coup, notre manière d'entrevoir *ce que peut* le son.

Parmi les ajouts plus récents à cet arsenal d'outils, on compte les logiciels de nettoyage et de réparation des sons ; parmi ceux-ci, le plus populaire est iZotope RX — c'est celui que nous utilisons couramment. Inutile de décrire ici en détails son fonctionnement ; contentons-nous de souligner que iZotope RX et ses avatars permettent, entre autres, de retravailler les fichiers sonores numériques de manière chirurgicale, en intervenant directement sur le spectrogramme, pour atténuer ou éliminer des éléments ponctuels ou continus, tonals ou complexes, à l'intérieur d'une seule prise, et ce, sans affecter (ou en affectant que minimalement) les autres éléments de la prise de son. Avec ces outils, il devient possible de décomposer les différents éléments de la prise de son, d'en atténuer ou d'en soustraire certaines parties, de calibrer à loisir le dosage des différents éléments ou d'en refaire la configuration spectrale. Conceptuellement, ces outils modifient fondamentalement notre manière d'écouter et d'entrevoir le son (direct ou pas). On ne pense plus le produit de la prise de son comme un objet fixe qui ne peut être travaillé que de l'extérieur, par déplacement, par découpage ou par enveloppement. Les sons directs, comme tous les autres éléments de la bande sonore, deviennent totalement décomposables et recomposables. En offrant

¹³ La prise de son de tournage entendue comme une « prise de voix » est la conséquence pratique de la nature voco-centrique du cinéma décrite par Michel Chion, défini au chapitre précédent.

de telles possibilités techniques aux créateurs, on déplace une partie de la charge créative du son direct – c'est-à-dire : son potentiel narratif, discursif et expressif – de la prise de son vers la postproduction sonore ; et dans ce déplacement, ce ne sont pas que les possibilités techniques qui changent, c'est la manière tout entière d'écouter et de penser le son direct qui change :

En disposant de multiples miroirs audio-perceptifs au sein du studio, le Laboratoire de création sonore avait donc mis en place les conditions favorables à l'émergence d'écoutes, des écoutes à sculpter en cours de route. On comprendra bien ici que le processus de répétition (impliquant : rejouer, redécouvrir, chercher ce qu'on a déjà trouvé...) ne saurait prendre fin au terme de la phase « tournage », étanchement baptisée. Au contraire, une manière de voir les actes cinématographiques (et leurs répétitions) serait d'imaginer les différentes strates de la peau en train de se faire : bien qu'en interaction permanente (migration / circulation), des temporalités distinctes pourraient caractériser chaque strate – par exemple: Tournage / Endoderme, Montage / Mésoderme et Mixage / Exoderme (l'analogie piquée à René Thom). (*Ibid.* : 4)

Les conditions de possibilité ainsi réunies (disposition alchimique, artisanat des aperceptions, technicité conviviale) nous ont permis de faire des rétrospections, des retro-auditions successives défrayant de nouvelles possibilités concrètes. Celles-ci ont donné lieu à une mise en commun de nos écoutes caractéristiques, c'est-à-dire de l'écoute de nos écoutes, du partage et du co-sculptage de celles-ci. (*Ibid.* : 5)

À l'étape du pré-mixage, l'espace sonore a été décanté, sédimenté pour distinguer au mieux la composition des objets/phénomènes : Ariel et Simon les ont éclairés avec leur sensibilité tout à la fois technicienne, alchimiste et musicienne. La restitution de certains pans d'images sonores avec des outils de réverbération à convolution nous permettait, par exemple, de voir si nos prélèvements, parfois boueux, du réel (sans perchiste ou quelqu'un derrière la caméra pendant l'enregistrement, les distances entre les différentes voix n'étaient donc pas toujours « à niveau ») pouvaient tenir le coup du fait du changement d'écosystème, d'être « égalisés » autrement. (*Ibid.* : 6)

Munis de cette « sensibilité technicienne », pour reprendre les mots d'Ana Tapia-Rousiouk, Simon Gervais et moi pouvions partager cette écoute. Ce n'était pas une manière de faire que nous cherchions à transmettre, mais une manière de penser la création sonore du film, une manière qui permettait de déplacer légèrement le cadre de création ou de le décroisonner. Nous ne cherchions plus à sauver le son direct ou à pallier à ses manquements ; nous cherchions à en faire un matériau manipulable, décomposable, ré-articulable :

Alors, une fois embarqués dans le studio (pilote de main de maître par Ariel) en vue du mixage final, c'est vers une stabilité très subtile qu'il fallait tendre, tous ensemble et au risque de s'alourdir parfois de quelques élucubrations qui forcément nous guettaient. Avancer à l'unisson dans cet espace paradoxal, sans rien perdre de la richesse polyphonique de nos écoutes réciproques, c'était aussi assumer l'exigence, par et pour

chacun, de demeurer méfiant envers tout argument qui, cédant trop facilement au confort de l'un ou l'autre des pôles, se serait contenté de le réifier. (*Ibid.* : 7)

Cette nouvelle disposition permettait à chacun de poser des questions qui auraient autrement semblées sans réponses. Elle ouvrait sur un horizon de possibilités aussi libératrices que suspectes : elle ramenait tous les éléments la conception sonore sur le même plan.

Dans le processus qui a mené à terme à la création sonore pour *Le rêve et la radio*, ce glissement collectif s'est donc opéré de plusieurs manières, à plusieurs moments et à l'occasion de plusieurs scènes du film, et le travail qui en a résulté a bien souvent dépassé les possibilités techniques d'un seul outil. En voici quelques exemples.

Enregistrement. Vers la fin de la séquence de la manifestation, au début du film, lorsque nous voyons Béatrice s'asseoir sur les marches de la promenade de la Place de arts, nous entendons ses réflexions en voix *off*. Cette voix provient d'un enregistrement effectué avec un Olympus L100, un dictaphone à microcassettes. L'enregistrement original comprenait beaucoup de distorsions causées par la saturation de la bande magnétique, et il n'était pas exempt d'un incommodant bruit de fond. Ces éléments donnaient une facture acoustique particulière au son ; cette facture était désirée par Renaud et Ana ; mais les éléments qui la composaient compromettaient inévitablement l'intelligibilité de la voix. Le compromis de départ fut de laisser cette voix agir comme une présence dont le spectateur pourrait ou non tirer quelques mots intelligibles. Or, forts de cette possibilité de réduire ou d'éliminer la distorsion et d'atténuer le bruit de fond, la question de l'intelligibilité de cette voix s'est naturellement imposée à nous au moment du mixage. De cette première question ont découlé toutes les questions de spatialisation et de point d'écoute qui ont ultimement fournies les réponses permettant d'ouvrir la structure du paysage sonore de toute la scène. [Écouter à : 00 h 06 m 07 s]

Réenregistrement. Constance retrouve Raoul au parc Angrignon pour lui remettre son téléphone cellulaire. Béatrice les observe de loin. L'enregistrement des dialogues pour cette scène était très bien réalisé. Des prises de son assez rapprochées des acteurs bien dans l'axe du microphone donnaient une clarté, une profondeur et une précision aux voix. Mais se pose toujours la question du rôle du téléphone dans le film, dans la séquence, dans la scène. Où l'appareil se situe-t-il par rapport au discours contradictoire de Raoul ?

Il fallait ici vider le champ acoustique de sa substance, le déréaliser au maximum pour susciter un climat de manigances, de simulacres, de rigolade temporelle entre monde de croyances et monde de faits. (*Ibid.* : 15)

Afin d'obtenir cette déréalisation, nous avons placé un téléphone devant un haut-parleur diffusant le dialogue de la séquence. Ce téléphone était en communication avec un autre téléphone cellulaire à partir duquel nous avons réenregistré le dialogue. Lors de ce réenregistrement, nous avons manié le téléphone de diffusion en reproduisant les manipulations des deux personnages.¹⁴ [Écouter à : 00 h 21 m 27 s]

Dégradation. Constance décide de se rendre à l'assemblée politique à laquelle Raoul l'a invitée (« Le genre de soirée où rien ne va de soi, où tout est à refaire »). C'est lors de cette soirée que Raoul prononce un discours enflammé exposant l'idéologie et la mission de son groupe. Dans cette scène, le montage sonore d'Ana, à la fois riche et complexe, plaçait un prisme devant les démultiplications et les foisonnements de l'image, rendant ainsi tangible l'idée de mise en scène et de simulacre. Pourtant, la voix proche et cristalline de Raoul (le micro ayant servi à la prise de son est visible dans le cadre, justifié par le contexte de la scène) planait seule, déconnectée. Ce traitement de la voix ne parvenait pas à faire ressentir l'artifice, le jeu, la mise en scène soutenant l'intervention de Raoul¹⁵ ; ce traitement donnait plutôt l'impression d'un ton faux, d'un jeu malhabile. Il fallait donc trouver des réponses aux déclinaisons de la question suivante : quelles figures plastiques du sonore parviendraient à faire résonner, à faire écho, au travail plastique de l'image ? À quel point chaque mot de Raoul était-il important ? Comment sa voix, et non seulement sa parole, pouvait-elle contribuer au sens de la scène ? Un jeu de mise en phase et de déphasage du signal, de délai, de réverbération et de dosage variable, de saturation analogique, a permis de moduler les caractères morphologiques de la voix en fonction de l'évolution dynamique et spectrale de tout le tissu sonore.¹⁶ [Écouter à : 01 h 01 m 16 s]

¹⁴ Carlos Salano, dans sa critique du film pour la revue 24 Images (2022) souligne cet aspect du travail sonore : « [...] un travail inventif sur le son donne l'impression que les personnages sont en permanence sous écoute [...] ».

¹⁵ Constance : « C'était de vous ce texte ? » Raoul : « Vous savez très bien que tout ça a déjà été dit. » Constance : « C'est de qui ? » Raoul : « C'est de moi. Disons, en gros. Je l'ai beaucoup remanié... Écoutez, je ne sais pas c'est de qui de façon précise, il faudrait demander à ma conseillère. »

¹⁶ Dora Leu, dans sa critique du film pour le blog Eye For Film, souligne cet aspect du travail sonore : « [...] the film features one of the more ingenious uses of sound (and of sound distortion) I have heard in recent films ».

Fragmentation. À plusieurs moments dans le film, nous avons remis en question le dosage des éléments à l'intérieur des prises de son direct. Ce fut notamment le cas s'agissant des bulles du bain moussant chez Eugène et Constance, ou encore s'agissant de la présence du carouge à épaulettes dans la scène au parc Angrignon, en compagnie de Constance et de Raoul. Ce ne sont pas tant les décisions que nous avons prises dans chacun de ces cas qui me semblent intéressantes¹⁷, mais le fait même que nous pouvions nous questionner sur ces dosages, que notre écoute du film nous permettait de nous questionner sur de tels aspects de la composition sonore. Jusqu'aux étapes les plus tardives du mixage, nous pouvions adopter une écoute de preneurs de son : questionner la proximité d'une source par rapport à une autre à l'intérieur d'une prise de son ; refaire notre repérage pour nous éloigner d'une faune indésirable :

[...] grâce à un *plug-in* « magique », nous avons aussi dû et pu « passer l'aspirateur » sur les chants d'oiseaux de cette séquence (les oiseaux n'y avaient malheureusement pas leur place, mieux valait qu'ils retournent chanter dans l'arrière-monde d'où nous les avons tirés, si on peut se permettre), aussi effrontément que si nous nous serions attelés à effacer les traces de la grotte Chauvet, « aisément effaçables d'un coup de torchon ».
(*Ibid.* : 17)

Avec ces exemples, nous voyons bien comment une innovation technologique, un nouvel outil destiné à un usage précis, peut venir complètement déplacer la manière de penser le travail de création sonore d'un film, et d'une façon qui dépasse largement les fonctions et les usages de l'outil lui-même. Un tel constat nous invite à repenser notre rapport à la technique, à ce que l'on attend des outils de captation, de manipulation et de diffusion du son et comment ceux-ci peuvent renouveler notre rapport à la création sonore.

2.2 Le son

Mais de quoi parle-t-on lorsqu'on parle « du son » ? Une question simple qui, de prime abord, appelle une réponse évidente. Comme nous le rappelle la définition d'usage de notre dictionnaire, le mot « son » décrit la « sensation auditive causée par la perturbation d'un milieu matériel élastique fluide ou solide (spécialement l'air) ». De cette définition découlent, d'une part, des explications de plus en plus spécialisées sur les phénomènes de la physique acoustique, sur le comportement des ondes, des corps vibrants, de la juxtaposition des ondes et la formation de sons

¹⁷ Nous avons isolé le son du bain moussant du dialogue pour en diminuer la présence et fait complètement disparaître le Carouge à épaulettes après son premier chant au début de la scène.

complexes ; et, d'autre part, un raffinement des descriptions physiologiques qui expliquent le fonctionnement de l'oreille interne et du traitement neuronal de l'information acoustique. Si l'on se fie à ces explications, il est juste de conclure que « le son » décrit le point de jonction entre un phénomène physique et la réaction physiologique à ce phénomène. Mais, du coup, on s'aperçoit qu'une telle réduction nous ramène à la définition la plus simple de toute expérience sensorielle. Ce degré zéro du son est un point de départ, un petit bout d'os fossilisé qui dépasse du sol et qui appelle à une excavation des sols qui l'entourent. Procédons à cette fouille, d'évidence en évidence, pour tenter de dégager la structure sur laquelle pourra reposer la suite de notre réflexion.

Commençons par ajouter un peu de contexte à notre première question. Demandons plutôt : de quoi parle-t-on lorsqu'on parle de « son *au cinéma* » ou « *d'art sonore* » ? Ici, notre réflexion doit notamment attendre une réponse technologique. Par cette question, ce que l'on vise, ce n'est pas tant le phénomène physique ou physiologique, mais l'impact de certains outils et certains procédés sur ces phénomènes. Plus précisément, on vise les circonstances particulières d'expérience du sensible que produisent les outils et les procédés liés à l'enregistrement et à la diffusion sonores. Ce faisant, nous rejoignons la catégorie conceptuelle établie par Pierre Schaeffer dans ses premières réflexions sur la radio et le cinéma :

[...] tous les procédés, qu'on les prenne comme art ou technique, qui touchent de près ou de loin au microphone et à l'objectif ont une définition et des caractères généraux communs. Ils constituent un groupe parfaitement cohérent et, dans l'ensemble des arts et techniques, une « espèce » caractérisée. (Schaeffer, 1941 (2010) : 17)

Schaeffer nomme ce groupe les arts-relais (*Ibid.* : 37). Ce qui lie conceptuellement ce groupe est le trajet particulier et, à toutes fins pratiques, unique qui transporte le corps sonore ou l'objet lumineux vers l'œil ou l'oreille. Ce trajet est jalonné d'une série de relais qui, tour à tour, participent au transport du corps sonore et de l'objet lumineux. Ces jalons se distribuent suivant trois groupes d'opérations communs au cinéma et à l'art sonore. Dans un premier temps, il y a une opération de constitution de l'objet sonore ou visuel qui relève de la technique de prise de son ou de prise de vue. L'objet est ensuite enregistré avant de subir un ensemble de transformations relevant du montage et du mixage. Puis, il est reproduit en inversant l'opération de prise de son ou de prise de vue (*Ibid.* : 21).

Lorsqu'on parle de son, on parle donc au minimum de quatre choses. On parle d'abord d'une technologie de captation ou d'extraction sonore qui permet de circonscrire le son, d'en faire un objet. On parle ensuite du geste d'enregistrement de cet objet. On parle également de toutes les manipulations que peut subir l'objet. Et, enfin, on parle de la diffusion de l'objet et, plus largement, de sa réception.

2.2.1 Organes

Commençons alors par chercher les caractéristiques et les facultés communes à l'ensemble des appareils de reproduction sonore. Tout commence avec le phénomène acoustique : l'activité ou l'action qui provoque une variation de la pression de l'air ou de tout autre milieu. Lorsqu'une vibration se propage dans un milieu élastique pour frapper le tympan, l'oreille perçoit un son. La vitesse de ces vibrations influence la perception des hauteurs (une oscillation plus rapide donne la perception d'un son plus aigu, une oscillation plus lente donne une perception de son plus grave) et la variation dans l'amplitude des vibrations influence la perception de l'intensité sonore. (Fresnais, 1980 : 1)

L'oreille elle-même est formée de trois parties : l'oreille externe, comportant le pavillon, le conduit acoustique externe et le tympan ; l'oreille moyenne, comportant la caisse du tympan, la trompe d'Eustache et les trois osselets ; et l'oreille interne, comportant le labyrinthe osseux, les trois canaux semi-circulaires de la cochlée, le nerf auditif et les fenêtres.

En tant que transducteur interne, l'oreille est un maillon acoustique tout comme l'œil est un relais optique. Elle présente donc des caractéristiques physiques (bande passante, inertie...). Comme elle est aussi un organe physiologique, elle possède des caractéristiques physiologiques (seuil de sensibilité, inertie...). (*Ibid.* : 11)

Conceptuellement, le système sensoriel auditif se compose de trois appareils : l'appareil de réception, l'appareil de transmission et l'appareil de perception. L'appareil de réception, formé du pavillon et du conduit auditif, capte et transmet les sons en renforçant certains d'entre eux. Ce renforcement ne s'applique pas de manière égale, il favorise les fréquences plus aiguës. De la même manière, la forme du conduit auditif, oblique et sinueux, agit sur la pression de l'air par réflexion des ondes sur ses parois, favorisant les fréquences comprises entre 500 et 4000Hz. L'audition est donc déjà orientée par le passage du son dans l'appareil de réception. Dans l'appareil de transmission, c'est le tympan, cette membrane qui renferme le canal auditif, qui transmet les

variations de pression, sous forme de vibrations, à la chaîne d'osselets située derrière lui. Dans le passage de l'onde d'un milieu aérien à un milieu aqueux, l'adaptation de la demande en impédance permet une grande conservation énergétique. De plus, dans la chaîne de transmission, s'opère une réduction de l'amplitude des oscillations, ce qui protège l'oreille interne, particulièrement contre les sons graves. Enfin, c'est dans l'appareil de perception, logé dans la cochlée, qu'a lieu la transformation de l'énergie mécanique en influx nerveux. (*Ibid.* : 7-10)

Les technologies de reproduction sonore viennent se placer entre le phénomène acoustique et l'oreille, usurpant le rôle de la seconde, et repoussant à un moment ultérieur l'intervention de l'oreille dans la chaîne, moment auquel le phénomène acoustique sera restitué lors de la diffusion.¹⁸ Nous pouvons donc retrouver, dans tout appareillage servant à remplir une telle fonction, des systèmes analogues à ceux de l'oreille, soit de réception, de transmission et de perception (ou d'enregistrement ou d'inscription). Ces systèmes se sont manifestés de différentes manières à travers diverses reprises technologiques, du phonographe à l'iPhone. Mais un outil s'est imposé et incarne à ce jour l'organe acoustique *by-proxy* par excellence : le microphone (qu'il soit dynamique, à ruban, électrostatique ; omnidirectionnel, bidirectionnel, cardioïde ; monophonique, stéréophonique ou ambiophonique). Tout comme l'oreille, les microphones « sont destinés à transformer l'énergie acoustique en énergie électrique et sont composés principalement d'un élément mobile sensible à la pression acoustique ou à la vitesse des vibrations » (*Ibid.* : 24). Les mouvements de cette membrane (ou de ce diaphragme ou de ce ruban), provoqués par les variations de la pression de l'air causées par les ondes sonores, sont convertis de diverses façons, dépendamment du type de microphone, en énergie électrique (*Ibid.* : 56-60). Le courant électrique est ensuite relayé à un second appareil qui inscrit ces variations sur un support. La restitution du son se fait suivant la trajectoire inverse le long de la chaîne : le signal électrique est lu sur le support et relayé à un appareil de diffusion qui, à l'inverse du microphone, retransforme l'énergie électrique en énergie mécanique (*Ibid.* : 25).

¹⁸ Nous parlons ici de « restitution » de l'événement acoustique. Or, d'un point de vue strictement acoustique, la diffusion d'un enregistrement sonore est un phénomène acoustique unique, distinct du phénomène dont il témoigne. Cette unicité dépend d'un grand nombre de facteurs, dont, notamment, tous les appareils qui auront servi à l'enregistrement et à la diffusion du son ainsi qu'aux caractéristiques acoustiques propres au lieu de la diffusion. L'écart se creuse encore lorsque nous tenons compte des enjeux d'ordre phénoménologique, éthique, esthétique et poétique qui entourent la prise de son. Ce sont ces enjeux qui font l'objet de cette thèse. Cette chaîne simple – captation, enregistrement, restitution – ne sert donc que de point de départ à une réflexion dont le but sera de compliquer et complexifier tous les composants et les relations de la chaîne.

Du point de vue de la perception brute, c'est-à-dire sur le plan strictement acoustique, le microphone et l'oreille ont des modes de fonctionnement analogues : par des systèmes de captation, de transduction et de relais, les deux « organes » transforment les phénomènes physiques du monde sensible en signaux perceptibles (ouïr) et appréciables (entendre) par l'écoute. L'oreille et le microphone fournissent tous les deux des signaux audibles et qualifiables, mais ont-ils informé de la même manière (au sens de donner une forme à une matière) ces signaux ?

Avant l'avènement des technologies de reproduction sonore, dans le foisonnement infini de « l'universelle symphonie », l'oreille humaine ne pouvait se voir saisie du même son deux fois. Des sons similaires, certes, mais identiques, jamais. Comme le note R. Murray Schafer :

Sounds bore resemblances to one another, such as the phonemes which go to make up the repetition of a word, but they were not identical. Tests have shown that it is physically impossible for nature's most rational and calculating being to reproduce a single phoneme in his own name twice in exactly the same manner. (Schafer, 1977 : 90).

Dans l'oreille, la faculté de l'écoute va immédiatement reléguer un son à l'état de souvenir. Sa restitution dépend des qualités d'évocation, de description ou d'imitation de l'auditeur. Le microphone, à travers toute la chaîne de fixation et de reproduction du son, a la capacité de restituer pleinement le produit de son écoute. Et si les conditions de diffusion demeurent inchangées, chaque occurrence sera identique à la précédente. Cette capacité du microphone à produire à l'identique constitue l'une de ses forces singulières. Que l'on parle de « fidélité acoustique », de « naturalisme » ou de « reproduction du réel », c'est cette faculté du microphone à reproduire à l'identique que l'on cherche à cerner. Pourtant, cet identique n'est, à bien des égards, qu'un leurre. Si, d'une diffusion à l'autre, le microphone offre de l'identique, il faut se retenir de projeter ce degré d'identité sur le rapport entre la perception d'un même phénomène acoustique par l'oreille et par le microphone. Plus encore, si le microphone permet de produire à l'identique certains aspects du phénomène acoustique (par exemple, les caractéristiques phonologiques de la langue que décrit Schafer), ce qu'il donne à entendre est déjà à un degré d'écart de la perception directe de l'oreille. Cet écart, nous pouvons le percevoir immédiatement en écoutant un microphone à travers un casque d'écoute. Cette écoute appareillée met en relief les distorsions spatiales induites par le microphone. Elle court-circuite les effets de filtre conditionnés par l'oreille, qui tendent à diminuer ou accentuer notre perception de certains sons. En déplaçant le microphone ou en modifiant sa directivité, cette écoute appareillée permet d'isoler une source de son espace, voire

d'isoler certaines caractéristiques acoustiques de cette même source. Mais cette faculté du microphone à opérer une écoute qui diffère de celle de l'oreille ne constitue pas une faiblesse. Au contraire, prendre acte de cette différence permet de nous rendre sensible aux aspects du monde sonore qui, autrement, échapperaient à l'oreille.

Le microphone prolonge, étend, raffine les facultés de l'oreille. Mais il le fait suivant deux tangentes qui pourraient sembler opposées. En produisant de l'identique, le microphone donne à l'oreille la possibilité de revisiter et de partager des traits du monde sonore qui, autrement, ne pourraient persister que dans la mémoire. En produisant de la différence, le microphone donne à l'oreille un accès à des pans du monde sonore qui resteraient autrement inexplorés. Comme nous l'a fait comprendre le rôle qu'a joué iZotope RX dans le processus de création sonore pour *Le rêve et la radio*, on doit mesurer ici le potentiel d'influence des technologies de reproduction sonore sur le développement de notre sensibilité esthétique. C'est cette tension entre reproduction de l'identique et production de différences que Rick Altman (1992) historicise lorsqu'il retrace l'évolution des pratiques de prise de son dans le cinéma hollywoodien pour démontrer comment les conventions de prise de son ont évolué pour systématiquement favoriser l'intelligibilité de la parole au détriment d'une adéquation de la perspective et des échelles audios et visuelles — « the familiar opposition of intelligibility to naturalness (or acoustic fidelity) » (59). Dans les prochaines pages, nous tenterons de voir comment différentes approches, à travers diverses disciplines, cherchent à dégager certaines caractéristiques définitionnelles des technologies de reproduction sonore. Comme pour rejouer les tensions entre représentation et expression, cette tension entre production de l'identique et production de différences propres à l'organe inhumain se cache au fond de chacune d'elles.

2.2.2 Inscription / simulation

Dans *Sound Technology and the American Cinema*, James Lastra (2000) dresse un portrait croisé de l'histoire de la modernité et de l'étude du son au cinéma. Pour Lastra, le déploiement institutionnel et l'exploitation industrielle des technologies cinématographiques traversent ce que nous appelons la culture moderne, sculptant notre expérience des autres, de l'histoire et de nous-même (4). Pour étudier ce rapport entre technologie et expérience, Lastra se sent obligé d'insister sur une évidence que l'on écarte parfois trop facilement dans ce genre d'études, à savoir que l'expérience engendrée par le cinéma est tant sonore que visuelle :

[...] cinema, the most pervasive mechanism for disseminating technologically mediated sensory experience is, and was from its very inception, not a visual phenomenon but a resolutely audiovisual one. (*Ibid.*)

Cette posture demande à Lastra de recadrer cette histoire de la modernité en regard d'une étude des techniques de reproduction sonore ; une étude des technologies elles-mêmes : étude des raisons ayant présidé à leur conception, étude des fonctions qu'elles peuvent remplir, mais aussi étude des pratiques – scientifiques, commerciales, institutionnelles, sociales, artistiques – qui structurent nos expériences : « the reciprocal, or even dialectical, mediations of these two terms – technology and sensory experience – is at the center of all the major issues in this book » (*Ibid.* : 45). Dans la première partie de son ouvrage, Lastra identifie deux tropes pouvant servir à qualifier les premiers appareils de reproduction sonore : l'inscription et la simulation.

Par simulation, Lastra désigne les tendances à concevoir les technologies de reproduction comme des extensions ou de prothèses aux facultés sensorielles humaines. Les technologies de reproduction visuelle et sonores ont, dès leur premier développement, été louées pour leurs qualités « surhumaines » :

these devices [phonograph, photograph] decisively altered the boundaries between the visible and the invisible, the audible and the inaudible. Time and again, representational technologies are described as “more perfect” than human senses, able to make up for previously unnoticed deficiencies. (*Ibid.* : 23)

Optical and acoustical technologies were therefore commonly envisioned as prostheses, i.e. simulations of a sort, extending the range and accuracy of sensory organs too coarse or too limited the demands of modern life. (*Ibid.* : 24)

De l'autre côté, l'inscription et, par extension, la métaphore de l'écriture, met en lumière cette capacité de circonscrire une part de l'expérience sur un médium. À l'instar de l'écriture, ces technologies permettent d'extraire et de fixer un moment du présent qui peut être revisité à un moment ultérieur. Seulement, avec l'appareil d'enregistrement, l'abstraction du langage (et des codes de l'écriture) se voient remplacer par une « transcription » de l'objet même de l'expérience acoustique.

While traditional forms of writing might be said to “store” only other written texts or, at best, abstractions of spoken language, the new media seemed to store *experiences*. In effect, these technologies seemed capable of offering new forms of perceptual

experience that, while mediated, appeared to preserve the full phenomenality of the event. (*Ibid.* : 58)

Ces appareils se sont présentés comme un moyen de réactualiser un passé, non pas par l'inscription d'un événement dans l'écriture, de manière symbolique et incomplète, devant donc être imaginée pour lui redonner sa réalité sensible, sa durée et sa complétude, mais par une transcription en apparence complète et iconique ou mimétique qui peut être immédiatement perçue dans sa réalité sensible, sa durée, sa complétude, en donnant l'impression de pouvoir accéder à l'objet même de l'expérience. De ce point de vue, les technologies d'enregistrement sonore permettent de transcender les limites temporelles de l'occurrence sonore : elles saisissent ce son au vol, dans l'instant singulier où il naît, vit et meurt, et redonnent accès à ce cycle de vie, au gré de la volonté de l'auditeur.

The possibility of preserving and repeating the previously evanescent and singular emerged as one of the most persistent themes associated with all manner of representational technologies and offers a rare opportunity to understand how tropes of writing and simulation served to negotiate institutional relationships to a new technological capacity. (*Ibid.* : 46)

Ce sont ces relations entre les institutions et les technologies de reproduction sonore que Lastra explore en regard de l'industrie du cinéma hollywoodien. Mais, dans notre effort plus fondamental de définir ces technologies en tant qu'objets, cette lecture nous force à reconnaître la chose suivante : ces technologies entretiennent un rapport dynamique entre *fonction* (l'usage destiné), *application* (l'usage qu'on en fait) et *ordre d'expérience* (la manière de percevoir). C'est-à-dire que le rapport entre l'usage que l'on peut faire de ces technologies et la manière que l'on reçoit, que l'on ressent ou que l'on comprend le document enregistré, est constamment réarticulé en fonction de la manière dont évolue chacun de ces aspects. À partir du dix-neuvième siècle, les technologies représentationnelles ont progressivement forgé certaines sphères de la vie moderne, produisant ce que Lastra nomme, à l'instar de Walter Benjamin, des nouvelles structures de l'expérience (*Ibid.* : 20). Les tropes de simulation et d'inscription nous aident à comprendre comment, à un certain moment, ces trois vecteurs — fonction, application, ordre de l'expérience — se sont articulés pour guider les développements techniques et forger les pratiques institutionnelles. Surtout, elles situent ces techniques et ces pratiques dans ce cadre expérientiel qui repousse les limites de l'oreille humaine.

Tropes of inscription do not *preclude* perceptual models; they sometimes come to their aid, helping mediate the relationship of perception to technological forms of sensory experience. Together, they help sort out the meaning of sensory apparatuses that promised inhuman sensory abilities such as ears or eyes that could *store* experience, offering the possibility of a sense with a memory. (*Ibid.* : 22)

La capacité de ces technologies à produire de nouvelles « formes d'expérience » doit alors faire partie de ses caractéristiques définitionnelles propres, et ne peut être écartée de l'étude des mécanismes poétiques de la création sonore. Et lorsque, par exemple, l'élimination d'une distorsion ou d'un bruit de fond à l'aide d'un outil de nettoyage sonore (comme on l'a fait dans *Le rêve et la radio*) permet de reconfigurer notre rapport à l'espace et en rendant possible des nouveaux points d'écoute à même une œuvre, nous entendons ces mécanismes en acte.

2.2.3 Schizophonie / acousmatique

Il n'est donc pas surprenant de retrouver ce rapport entre « expérience directe » et « expérience médiatisée », et la façon dont les deux expériences entretiennent un rapport dynamique structurant nos cadres expérientiels, au centre de nombreuses réflexions sur les pratiques recourant aux technologies de reproduction sonore. Ces technologies engendrent de nouvelles formes d'écoute ; elles placent le sujet écoutant dans de nouveaux rapports de proximité ou d'éloignement au son et aux phénomènes qui le produisent ; elles redéfinissent ce qu'est l'*objet* de l'écoute et problématisent directement l'idée d'espace (en tant que médium) de diffusion sonore. Mais, par-dessus tout, elles disséminent ces nouveaux cadres expérientiels, ces nouvelles formes d'écoute – ces rapports de proximité, ces redéfinitions, ces problèmes –, lesquels génèrent à leur tour de nouvelles pratiques liées à ces nouvelles sensibilités. Pierre Schaeffer, que l'on surnomme souvent le père de la musique concrète, et R. Murray Schafer, l'un des fondateurs de l'écologie sonore, sont de ceux pour qui la pratique et la réflexion théorique reposent en grande partie sur la compréhension des technologies de reproduction sonore en tant que génératrices de nouvelles formes d'écoute. Pourtant, en partant de constats plutôt similaires, les deux en tirent des conséquences radicalement différentes.

Pour R. Murray Schafer, l'histoire des technologies de reproduction sonore est intrinsèquement liée à celle de la *révolution électrique*, aux découvertes menant à la mise en bride des forces circulatoires des électrons (Schafer, 1977 : 88). Pour lui, les trois mécanismes les plus révolutionnaires de cette révolution électrique sont le téléphone, le phonographe et la radio :

With the telephone and the radio, sound was no longer tied to its original point in space; with the phonograph it was released from its original point in time. The dazzling removal of these restrictions has given modern man an exciting new power which modern technology has continually sought to render more effective. (*Ibid.* : 89)

Cette rupture spatiale et/ou temporelle commune à toutes les technologies de reproduction sonores engendre ce que Schafer nomme la *schizophonie* (« schizophonia »). D'abord introduit dans *The New Soundscape* (1969), Schafer compose ce néologisme du préfixe grecque *schizo*, signifiant séparé, scindé, et de *phone*, se rapportant au son. « Schizophonia refers to the split between an original and its electroacoustical transmission or reproduction » (1977 : 90).

Avant l'avènement des technologies d'enregistrement sonore, nous dit Schafer, les sons n'existaient qu'en tant qu'originaux. Leurs occurrences étaient inextricablement liées aux mécanismes qui les produisaient, en un seul moment et en un seul lieu. Cela garantissait l'unicité de chaque occurrence sonore. Les sons pouvaient se ressembler – par exemple lorsqu'un mot était répété par une même personne en un même lieu – mais, d'un point de vue acoustique, chaque occurrence diffère légèrement des autres. En plus de permettre de plier le tissu spatiotemporel, les technologies électroacoustiques permettent de modifier la forme et la force des sons, elles permettent de donner une grande amplitude au plus petit chuchotement ou d'écraser une énorme explosion. « We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence. » (*Ibid.*)

Si le terme qu'emploie Schafer pour nommer cette posture d'écoute paraît nerveux ou agité – on entend immédiatement le lien étymologique avec schizophrénie, la pathologie psychiatrique qui affecte les perceptions et les comportements des personnes qui en sont atteintes, et qui est parfois associée à la paranoïa –, ce n'est pas le fruit du hasard. L'écologie sonore, dont Schafer balise les fondements, repose sur l'idée d'une évaluation qualitative de notre environnement sonore. L'outil conceptuel dont se dote Schafer pour évaluer la « qualité » d'un environnement est celui du ratio signal-bruit. Un environnement avec un faible ratio signal-bruit est un environnement hi-fi : les bruits d'ambiances sont suffisamment faibles pour ne pas masquer les infimes occurrences sonores qui composent le paysage sonore. À l'opposé, l'ultime environnement lo-fi posséderait un ratio de 1:1, c'est-à-dire que la force du bruit d'ambiance est telle que les occurrences qui composent le paysage sonore deviennent indiscernables. (*Ibid.* : p.43-44, 71-73)

[...] the overkill of hi-fi gadgetry not only contributes generously to the lo-fi problem, but it creates a synthetic soundscape in which natural sounds are becoming increasingly unnatural while machine-made substitutes are providing the operative signals directing modern life. (*Ibid.* : 91)

Dans l'écart spatiotemporel entre événement et expérience provoquée par ces technologies, un bruit ontologique s'installe. Avec la précision grandissante des appareils de reproduction, l'émule se substitue au monde naturel. L'écoute devient confuse, et cette confusion est pathologisée. Le monde moderne est un ventriloque, et la technologie de reproduction est son pantin : « modern life has been ventriloquized » (Schafer, 1969 : 44). Pour Schafer, le rapport dynamique entre « expérience directe » et « expérience médiatisée » structure nos cadres expérientiels de manière négative. La schizophonie est une posture d'écoute risquée et instable dont il faut idéalement se soigner. La prise de conscience de l'écart qualitatif entre l'environnement hi-fi et lo-fi, et le souhait de conservation de ces milieux acoustiques en perdition, principes aux fondements même de l'écologie sonore, font partie des moyens pour palier à cet état schizophonique.

Pourtant, comme nous l'avons vu, Schafer ne conçoit pas au départ l'abstraction du son de l'actualité spatiotemporelle de son émission comme un pouvoir immédiatement qualifié de destructeur (« The dazzling removal of these restrictions has given modern man an exciting new power which modern technology has continually sought to render more effective. ») Cela semble sous-entendre que la schizophonie n'a pas immédiatement valeur de destruction de l'expérience naturelle ou culturelle sédimentée dans l'histoire, que ce n'est pas la technique elle-même, mais certains usages de la technique qui la rendent destructrice. Il est donc permis de croire que certains phénomènes sonores puissent très bien supporter cette abstraction, et peut-être gagner en puissance ou en valeur grâce à elle, alors que d'autres phénomènes sonores, naturels ou culturels, en souffriraient. J'ai l'impression, dans cette supposition, de voir formulée l'une des thèses du *Rêve et la radio*. Dans le film, le contrôle des ondes est à la fois un moyen d'exercer du pouvoir et un moyen de se libérer de ce pouvoir. Lorsque ce sont les institutions qui la contrôlent, la technique est un moyen d'oppression ou de destruction ; lorsqu'elle est détournée par l'art ou l'action révolutionnaire, la technique devient un moyen de résistance. Il ne suffit pas uniquement pour Constance de maîtriser la technique de la diffusion radiophonique, il faut que cette technique soit au service d'une certaine forme de radio qui n'existe que par la puissance que lui confère la

situation acousmatique. Le film nous fait entendre clairement comment l'expérience de cette forme de radio peut contraster violemment avec celle d'une production radiophonique commerciale et institutionnelle lors de la séquence de la prise des ondes. Lorsque la situation d'écoute nous met en l'absence de toute source, la matière sonore devient sujet.

Nous retrouvons effectivement chez Pierre Schaeffer cette même qualité essentielle des technologies de reproduction sonore qui consiste à offrir une écoute retirée de l'espace-temps de l'émission sonore, mais les conséquences qu'en tire Schaeffer sont bien différentes de celles décrites par Schafer.

Pour décrire cette situation d'écoute singulière provoquée par les technologies de reproduction, Pierre Schaeffer emprunte le terme *acousmatique*, par lequel on décrit cette situation d'apprentissage philosophique où les disciples de Pythagore qui suivaient ses leçons n'écoutaient que sa voix, alors qu'il était lui-même caché derrière un drap ; l'expression décrit, par extension, un bruit que l'on entend sans que l'on en voit la source. Pour Schaeffer, ce terme « marque bien la réalité perceptive du son en tant que tel, en distinguant celui-ci des modes de sa production et de sa transmission : le phénomène nouveau des télécommunications et de la diffusion massive des messages ne s'exerce qu'à *propos* et *en fonction* d'une donnée enracinée dans l'expérience humaine depuis toujours : la communication sonore naturelle » (Schaeffer, 1966 : 91). En ce sens, l'écoute acousmatique s'oppose à la situation « naturelle » où l'écoute s'accompagne *directement* d'indices visuels.

La situation acousmatique renouvelle la façon d'entendre. En isolant le son du « complexe audiovisuel » dont il faisait initialement partie, elle crée des conditions favorables pour une écoute réduite qui s'intéresse au son pour lui-même, comme objet sonore, indépendamment de ses causes ou de son sens (bien que l'écoute réduite puisse s'exercer aussi, mais plus difficilement, en situation d'écoute directe). (Chion, 1983 : 18)

Comme la situation acousmatique modifie les conditions de l'écoute, celle-ci engendre une série d'effets qui, à leur tour, peuvent modifier nos perceptions. Le premier, et probablement le plus évident, est que la situation acousmatique supprime toute donnée visuelle pouvant aider l'exercice d'identification de la source d'un son. En effet, cela nous permet de voir à quel point ce que nous « croyons entendre » est, en réalité, informé par la vue et expliqué par le contexte. Dans un deuxième temps, la dissociation de l'ouïe et de la vue, et la répétition du signal enregistré,

peuvent nous pousser à suspendre notre recherche initiale d'une cause du son et nous orienter vers une écoute « pour elle-même », nous révélant la richesse du son comme objet. Enfin, par l'écoute répétée de sons enregistrés et fragmentés, nous pouvons témoigner des variations de l'écoute elle-même (*Ibib.* : 18-19) :

En outre, comme ces répétitions s'effectuent dans des conditions physiquement identiques, nous prenons conscience des variations de notre écoute et comprenons mieux ce qu'on appelle en général sa « subjectivité ». Il ne s'agit nullement, comme on aurait peut-être tendance à le croire, d'une imperfection, d'on ne sait quel « flou » qui brouillerait la netteté du signal physique, mais d'éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l'objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée. (Schaeffer, 1966 : 94)

Pour Schaeffer, ces technologies portent en elles un potentiel propre à renouveler notre rapport au son et à l'écoute : elles produisent une situation d'écoute singulière qui informe notre rapport aux sons, à leurs sources, et qui découvre la manière dont notre écoute informe et est informée par le rapport entre le son et sa source ou sa cause. C'est justement en mettant en suspens l'instrumentation traditionnelle et ses conditions culturelles, et en se consacrant, par la situation acousmatique, uniquement et exclusivement à l'écoute, que Schaeffer peut déployer son projet d'une musique des sons.

Rendons aux techniques audio-visuelles ce qu'on leur doit : on attend d'elles des sons inouïs, des timbres nouveaux, des jeux étourdissants, en un mot le progrès instrumental. Elles apportent en effet tout cela, mais bien vite on ne sait qu'en faire ; ces nouveaux instruments ne s'ajoutent pas si aisément aux anciens, et les questions qu'ils posent perturbent singulièrement les notions reçues. Le magnétophone a tout d'abord la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation. (*Ibid.* : 98)

Lorsque Schafer parle de schizophonie et que Schaeffer parle d'acousmatique, les deux parlent essentiellement de la même chose, à savoir de la situation d'écoute provoquée par une technologie de reproduction sonore capable d'isoler l'écoute du contexte de la production sonore. Pourtant, ces deux idées nous paraissent radicalement opposées. D'un côté, on trouve la paranoïa et l'incertitude du ventriloque ; de l'autre, la voix pure du maître, sans obstruction et pour elle-même. D'un côté, nous découvrons la cause de la dégradation de notre sensibilité, désormais empêchée d'accueillir la richesse du monde acoustique ; de l'autre, nous découvrons une voie possible vers l'exploration de l'infinie richesse du monde acoustique. Ce que notre juxtaposition de ces deux idées nous apprend, c'est que ce ne sont pas les situations d'écoutes engendrées par

ces technologies qui diffèrent d'un contexte à l'autre, mais les conséquences que l'on en tire. Et ces conséquences, ou ces « effets », semblent être dictées par les visées particulières de ceux qui les identifient, celles-ci étant, dans les cas qui nous intéressent, d'une part, l'exploration du potentiel musical du sonore, d'autre part, la conservation d'un univers sonore en voie de disparition. Pour nos deux chercheurs, ces effets débouchent sur une série d'opérations ou d'outils théoriques qui permettent à chacun de faire avancer leurs projets. Cette distinction entre situation d'écoute et les conséquences variables tirées d'une situation d'écoute sera cruciale dans une évaluation productive des œuvres sonores de l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace* présentées dans la deuxième partie de cette de cette thèse. Et ce, comme nous l'a fait voir une présentation de certains enjeux liée à la création sonore pour *Le rêve et la radio*, surtout en ce qui a trait à la manière dont cette distinction peut être liée à la mise en œuvre d'outils et d'opérations au service de la recherche et de la création sonore.

2.2.4 Transduction

Faire de la situation acousmatique la caractéristique définitionnelle essentielle des technologies de reproduction sonore est certainement utile et, à bien des égards, convaincant, mais ce geste devient plus problématique lorsqu'on tente de replacer la situation acousmatique dans un cadre historique plus large en tenant compte de certains de ses présupposés :

Acousmatic or schizophonic definitions of sound reproduction carry with them a questionable set of prior assumptions about the fundamental nature of sound, communication, and experience. Most important, they hold human experience and the human body to be categories outside history. (Sterne, 2003 : 20)

La critique que formule Sterne ici porte principalement sur le statut accordé au corps et à la primauté des relations interpersonnelles.

Dans un premier temps, le problème, selon lui, est que ces définitions conçoivent la communication en face-à-face et la présence corporelle comme des conditions fondamentales universelles à partir desquelles on doit mesurer tout autre activité communicationnelle. Sterne y voit donc une définition négative du son reproduit où celui-ci n'est que la contrepartie de la communication pure, immédiate, le son reproduit ayant perdu les qualités de l'interaction interpersonnelle. Dans un deuxième temps, en présumant de la primauté des interactions directes, ces définitions présument que les technologies de reproduction sonore auront comme effet de

désorienter les sens qui, autrement, se trouveraient orientés dans et par l'expérience corporelle cohérente :

The assumption of prior sensory coherence requires a notion of a human body that exists outside history. For instance, the claim that sound reproduction has "alienated" the voice from the human body implies that the voice and the body existed in some prior holistic, unalienated, and selfpresent relation. (*Ibid.* : 21)

Ceci entraîne un troisième problème, selon Sterne : en présumant qu'il existe un moment avant l'invention des technologies de reproduction sonore où le corps était entier, doté d'une cohérence phénoménologique, on soutient, par extension, que la vie moderne nous désoriente, « that the only subject that is whole or at peace with itself is one that is not mediated or fragmented by technology ». (*Ibid.*) Pourtant, Sterne s'empresse de rappeler que l'idée d'une unité phénoménologique du corps prend son envol aux XVIII^e et XIX^e siècles, un moment de son histoire où le corps se voit déconstruit, reconstruit et problématisé. Cette pensée du corps contraste certainement avec celle du Moyen Âge qui tendait à concevoir le corps comme un vulgaire contenant pour l'âme, un obstacle à transcender dans l'au-delà. Ces définitions posent un dernier problème à Sterne : elles tendent à concevoir les technologies de reproduction sonore comme ayant un rôle instrumental dans les relations sociales et, par extension, elles posent une distinction ontologique entre les reproductions sonores et les sources originales. Or, « attending to differences between "sources" and "copies" diverts our attention from processes to products; technology vanishes, leaving as its by-product a source and a sound that is separated from it. » (*Ibid.*)

Cet ensemble de présupposés est problématique aux yeux de Sterne, particulièrement en regard de sa visée. Lorsqu'il formule ces critiques, il cherche à cerner l'objet dont il veut écrire l'histoire. Or, accepter le caractère universel des communications interpersonnelles détermine en quelque sorte l'Histoire de l'enregistrement du son avant même de l'avoir racontée.

If interpersonal interaction is the presumptively primary or "authentic" mode of communication, then sound reproduction is doomed to denigration as inauthentic, disorienting, and possibly even dangerous by virtue of its "decontextualizing" sound from its "proper" interpersonal context. (*Ibid.*)

Écrire une histoire de la reproductibilité sonore ne nécessite pas de trouver des réponses fondamentales ou transhistoriques aux questions sur la relation entre l'ouïe et la vue, entre la reproduction technologique et l'orientation sensorielle, entre original et copie ou entre présence et

absence dans la communication. Pour Sterne, une histoire du son commence en posant le son, l'ouïe, l'écoute comme des *problèmes historiques* plutôt que de les ériger en constantes sur lesquelles on pourra échafauder une Histoire. (*Ibid.* : 22) Pour ce faire, Sterne propose une définition qui ne nécessite plus le recours à une écoute transcendantale : la reproduction sonore est plus profondément une *transduction* ; toute technologie de reproduction sonore repose, d'une manière ou d'une autre, sur ce procédé de transformation ; le son reproduit est plus précisément transformé (en autre chose, en un autre état), puis restitué à son état sonore.

All sound-reproduction technologies work through the use of transducers. Telephones turn your voice into electricity, sending it down a phone line and turning it back into sound at the other end. Radio works on a similar principle but uses waves instead of wires. The diaphragm and stylus of a cylinder phonograph change sound through a process of inscription in tinfoil, wax, or any number of other surfaces. On playback, the stylus and diaphragm transduce the inscriptions back into sounds. Digital sound-reproduction technologies all use transducers; they simply add another level of transformation, converting electric current into a series of zeros and ones (and back again). (*Ibid.*)

Ce potentiel transformatif inhérent aux technologies de reproduction sonore nous pousse à repenser le son enregistré dans un système de rapprochement et d'éloignement des phénomènes sonores, et à évaluer les outils, les techniques et les pratiques en termes du niveau de leur effet ou de leur influence sur ce système. C'est pourquoi une histoire de ces technologies, surtout lorsqu'on la pense pour et par la création sonore, devient indissociable des tensions entre représentation et expression. Les degrés de transformation s'inscrivent directement dans une dynamique qui reconfigure nos expériences du monde. Les œuvres contiennent les traces de ces déplacements.

2.3 Enregistrer, manipuler, diffuser

Description anatomique de l'appareillage, postures d'écoute singulières, identification des caractéristiques essentielles, voilà autant de manières de définir les technologies de reproduction sonore. Mais ces appareils n'interviennent pas de manière neutre et autonome : le microphone est choisi, tout comme l'est sa position. Chaque posture d'écoute est imprégnée d'un niveau variable d'intentionnalité. Et ce qui est évalué comme étant une caractéristique *essentielle* peut toujours varier selon cette intention. C'est pour cela que, grâce à iZotope RX, on peut écouter, penser et travailler en preneur de son alors que nous sommes dans la salle de mixage. À chaque fois que nous parlons de technologies de reproduction sonore, c'est que nous sous-entendons une série de gestes

qui font varier les écarts entre l'occurrence sonore et la diffusion du « même » son enregistré. Le son enregistré n'est donc pas un simple maillon dans une chaîne ; c'est un nombre infini de parcours entre l'occurrence et la diffusion.

2.3.1 Hétérogénéité

Cette nature plurielle du son enregistré est au cœur même des réflexions de Rick Altman, et notamment de son texte devenu classique, « Introduction: Sound/History » (1992), paru dans *Sound Theory, Sound Practice*. Selon Altman, si l'on veut pleinement appréhender le son, il faut savoir se passer de la notion d'objet, il faut voir au-delà de l'objet et chercher plutôt à comprendre le son comme un *événement*. Cela implique de tenir compte des circonstances spatiotemporelles de la production sonore (1992 : 15-16) :

[...] we can no longer continue to depend on a fundamentally conceptual terminology that remains insensitive to sound's phenomenality. Instead we must have a terminology capable of respecting sound's heterogeneous nature and of figuring the narrative component built into the very process of recording and reproducing sound. (*Ibid.* : 16)

Comme nous l'avons fait nous-même, Altman lance sa réflexion en se demandant ce qu'est le son. Passant d'abord par la description du phénomène acoustique (vibration, médium, variation de la pression de l'air), il en vient à identifier les caractéristiques fondamentales de l'objet sonore. En électroacoustique, on nomme « enveloppe sonore » l'évolution des paramètres d'un son sur sa durée. Dans son expression la plus simple, l'enveloppe est décrite en fonction de trois paramètres : l'attaque (*attack*), l'entretien (*sustain*) et la chute (*decay*). C'est ce parcours qui donne à Altman sa conclusion : le son est à la fois matière et événement ; il a ses qualités propres, mais indissociablement liées à un lieu et à un moment d'apparition. « The production of sound is thus a material event, taking place in space and time, and involving the disruption of surrounding matter » (*Ibid.* : 18). En d'autres mots, la production sonore n'est qu'une perturbation de la matière dans un espace et sur une durée.

La production sonore est donc indissociable de l'espace de la production, qui confère au son des indices spatiaux. Cela ne change rien à la nature indicielle du son (la tondeuse du voisin, qu'elle soit proche ou loin, est toujours une tondeuse). « Systematically, the name of a sound refers to the production of sound and not to its consumption, to the object making the sound rather than the person perceiving it » (*Ibid.* : 19-20). Par contre, ces indices viennent modifier la qualité sonore

ainsi que son cadre perceptuel. En effet, comme le son ne voyage pas en ligne droite, de sa source à nos oreilles, nous percevons également une grande quantité de son réfléchi, la réverbération.

We use the delay between visual information and the first arrival of direct sound to determine the distance of the sound source. The difference in the characteristics of sound arriving at our two ears permits us to locate the sound source laterally. The ratio of reflected to direct sound helps us to decide whether the speaker is facing us or not. Combined with other information, this ratio also helps us recognize the size of the room in which the words are spoken. By noting how long the reflected sound lasts, we refine our conclusions about the originating space. (*Ibid.* : 22)

L'espace sculpte la matière et, par cela même, la matière devient porteuse d'indices qui permettent d'interpréter l'espace – ses matières, sa forme, son ampleur – et de situer le point d'écoute par rapport à la source – sa proximité, sa position, ses mouvements, etc. La matière sonore contient donc les traces de l'origine du son, mais aussi celles de son parcours : « constantly delayed, dampened, reinforced, overlapped and recombined, sound provides us with much of the information we need to understand its origins and its itineraries » (*Ibid.* : 23).

L'occurrence sonore (le « sound event », comme l'écrit Altman), étant liée à un contexte spatial et temporel dans lequel et au cours duquel se dessine un parcours entre une source et un sujet écoutant, devient, par essence unique. L'enregistrement sonore, pour Altman, ne peut donc pas rendre compte de l'occurrence comme telle, mais seulement d'une écoute particulière de l'occurrence :

[...] what the record contains is not the sound event as such but a record of a particular hearing, a specific version of the story of the sound event. Every recording is thus signed, as it were, with the mark of the particular circumstances in which it was heard. (*Ibid.* : 24)

Tous les indices spatiaux contenus dans l'enregistrement n'appartiennent donc pas spécifiquement à la source enregistrée, ni au lieu de l'enregistrement. Ils renvoient plutôt aux circonstances particulières de l'enregistrement.

Every recording carries the elements of this spatial signature, carried in the audible signs of each hearing's particularities. Even when those signs are contradictory or have been tampered with, even when they seem not to match the visual data provided with the sound record, they still carry information that is narrative and spatial in nature. (*Ibid.*)

L'enregistrement témoigne d'une écoute à travers laquelle seraient rendus sensibles certains traits audibles de l'espace. Ce que peuvent contenir différents enregistrements d'une même occurrence sonore peut donc varier significativement d'un enregistrement à l'autre en fonction d'un grand nombre de critères. C'est que, pour Altman, il y a un geste de narration inhérent à l'enregistrement ; les sons ne participent pas seulement de la composition d'un récit, ils sont déjà en eux-mêmes de petits récits (récits de matières en évolution, d'espaces en interaction, d'écoute en processus).

La manière d'enregistrer et les nombreuses décisions que prennent les opérateurs lors d'une prise de son ont une influence directe sur l'enregistrement sonore, de l'équipement utilisé à la proximité de la source en passant par la manière de gérer les qualités acoustiques du lieu et les sons parasites. Ces décisions et les techniques employées sont en partie dictées par les pratiques qui encadrent l'enregistrement sonore : techniques de la prise de son créative, du son d'archive ou de la prise de son directe pour le cinéma.¹⁹ Plus encore, l'équipement d'enregistrement lui-même vient modifier ce qui sera contenu dans un enregistrement. Bien sûr, aucun microphone n'est capable de capter intégralement un événement sonore : non seulement chaque microphone a ses propres caractéristiques de directionnalité (omnidirectionnel, bi-directionnel, cardioïde, hyper-cardioïde), mais il a également une sensibilité aux fréquences et une configuration qui lui sont propres. De plus, chaque microphone se comportera différemment dépendamment de circonstances environnementales (humidité, vent, proximité de la source, etc.). (*Ibid.* : 24-26) « Recorded sound thus always carries some record of the recording process, superimposed on the sound event itself. » (*Ibid.* 26). C'est notamment en prenant acte de cette pluralité intrinsèque du son enregistré et des traces impliquées de prise de son que j'ai pu entendre ce qui pouvait être révélé par le son direct du *Rêve et la radio*. Dans le son enregistré, les traces de l'écoute sont doublées de celles du processus même de l'enregistrement. La technique exacerbe certains traits du son, en escamote d'autres ; ce sont ces doubles, criblés de trous et de distorsions, réactualisés comme un seul souvenir, qui constituent notre seul accès aux occurrences sonores passées :

To record is thus to recall to mind, as the dictionary would have it, but like most mnemonic devices, sound recordings must heighten some aspects of the original phenomenon at the expense of others. So-called recordings are thus always

¹⁹ Dans un autre article du même ouvrage, Altman (1992) retrace l'évolution des pratiques de prise de son dans le cinéma de Hollywood des années trente pour démontrer comment les conventions de prise de son ont évolué pour systématiquement favoriser l'intelligibilité de la voix et de la parole au détriment d'une adéquation de la perspective et des échelles audio et visuelles.

representations, interpretations, partial narratives that must nevertheless serve as our only access to the sounds of the past. (*Ibid.* : 27)

Lors de l'écoute d'un son enregistré, le rapport déjà complexe entre occurrence sonore et enregistrement se complexifie davantage en induisant une seconde situation d'écoute avec ses propres caractéristiques ; tous les indices spatiotemporels de l'événement capté se voient aussi redoublés par ceux de la diffusion. « Every sound I hear is thus double, marked both by the specific circumstances of recording and by the particularities of the reproduction situation » (*Ibid.*). Ce dédoublement du phénomène sonore est influencé par toutes les conditions de l'écoute ; en plus d'être empreint des indices spatiaux du lieu de diffusion, le son est également conditionné par l'appareillage de diffusion :

Sound heads, amplifiers, leads, loudspeakers, and theater acoustics all force new auditory data on the audience, just as the recording process itself had earlier introduced an implicit viewpoint. (*Ibid.*).

Enfin, le processus d'écoute lui-même d'un son enregistré diffère grandement de celui de l'écoute d'un son direct. L'écoute d'un enregistrement au mieux complique et, au pire, court-circuite notre capacité à effectuer une écoute sélective, à porter une attention à certains détails d'un paysage sonore en filtrant les éléments nuisibles. « Recorded sound creates an illusion of presence while constituting a new version of the sound events that actually transpired. » (*Ibid.* : 29) C'est ce rapport de correspondance, réel, mais partiel, entre l'occurrence sonore et l'enregistrement sonore, la tension entre ces deux itérations du son, qui charge le son enregistré d'un potentiel discursif.

What happens in the course of a hearing event is thus not the expected detective activity wherein the hearer searches the recorded sound track for clues permitting reconstitution of the original sound event. Instead, we follow the trail that has been laid for us all the way to an apparent sound event having all the aural guarantees of reality but only partial correspondence to the original sound event. Indeed, it is the partial nature of the relationship that makes hearing events so fascinating. If there were no connection between the apparent sound event and the original sound source, recorded sound would not have its extraordinary capacity for ideological impact. It is precisely because recorded sound seems to reproduce an original phenomenon that recordings attract and hold audiences so readily. Between the illusion of reproduction and the reality of representation lies the discursive power of recorded sound. (*Ibid.* : 29-30)

2.3.2 Reproduction / représentation

Que le son enregistré diffère du son direct ou que la perception d'un son enregistré puisse offrir une expérience qui soit différente de celle du même son en direct n'est pas, en soi, étonnant.

[...] no recording is an exact reproduction of living sound. Distortions are introduced in both its production and its playback. Even on the simplest home equipment there are devices for influencing the sound. By twisting the volume control knob the diminutive sound of the clavichord can be made to bulk up to the dimensions of a full orchestra; or an orchestra may be reduced to the whisper of the grass. Most hi-fi setups also have filters for reducing or boosting bass or treble frequencies. In these ways selectivity is introduced into the act of music listening and the listener is able to influence and control matters which in the past conformed to natural laws and were quite beyond his control. (Schafer, 1969 : 45)

Le potentiel de transformation des appareils de diffusion et, surtout, le pouvoir de modifier le son donné à l'auditeur par ces appareils, décrit ici par Schafer, viennent seulement s'ajouter à tous les écarts entre son et enregistrement qui s'introduisent tout au long de la chaîne. Ce constat entraîne une réévaluation de certains des présupposés liés à l'enregistrement sonore, l'un des plus tenaces étant que les technologies d'enregistrement sonore de grande qualité seraient en mesure de reproduire fidèlement l'événement sonore. Déjà, au point où nous en sommes dans notre réflexion, une telle posture semble bien difficile à défendre, pourtant elle est au cœur de nombreuses histoires du son au cinéma, prenant une importance particulière dans l'édification du récit sur l'avènement du cinéma direct.

Dans *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire* François Niney souligne un écart entre l'impact de l'avènement du son sur les pratiques et l'esthétique sonore dans le cinéma de fiction et l'impact de l'avènement du son sur le cinéma documentaire. À la fin des années 20, le cinéma devient sonore : « les movies deviennent talkies ». Mais, si la fiction devient parlante, le documentaire, lui, devient parlé : c'est-à-dire qu'on y retrouve surtout des « images muettes du monde commentées en studio » (Niney, 2000 : 69). Ce n'est qu'en 1959, dit-il, qu'avec les magnétophones portables et la possibilité de faire du son synchrone en utilisant un appareillage léger et mobile, que l'on pourra « donner la parole au terrain ». (*Ibid.*) Niney n'est évidemment pas le seul à voir dans cet appareillage d'enregistrement sonore léger et synchrone un potentiel d'accès plus direct au réel. Cette même adéquation est également soulignée par Guy Gauthier dans son récit du cinéma documentaire :

Le cinéma direct à vocation documentaire – enregistrement simultané de l'image et du son en situation, sans truchement d'acteurs et la contrainte de dialogues écrits ou programmés – a commencé de fait à l'ONF en 1956, avec la mise en service d'un magnétophone pour synchroniser les sons et l'image. [...] En 1957, plus de 95% des enregistrements originaux (sur le terrain) s'effectue avec ce système. (Gauthier, 2000 : 73)

Les innovations techniques qui auront permis l'enregistrement audio-visuel du monde, sans altérations ni artifices, ont porté la promesse d'un accès, de manière différée, à un moment du réel. Elles ont permis de saisir le réel tel qu'il se manifeste en sons et en images. Bien sûr, ces innovations ne sont pas uniquement en lien avec la captation sonore :

Résumons les innovations techniques : une caméra de plus en plus légère, silencieuse, en synchronisation avec le magnétophone, l'une et l'autre au départ connectés par fil, puis sans fil, et permettant à une équipe restreinte, bientôt à une seule personne, de se glisser partout en attirant au minimum l'attention. Les éclairages, l'élément le plus perturbant d'un tournage, ne sont plus indispensables, du fait de l'utilisation de pellicules à très haute sensibilité. Rien de tout cela ne permet de réelles performances si l'opérateur n'est pas un virtuose... (*Ibid.* : 76)

Gauthier décline ici une série de modifications apportées à l'appareillage cinématographique qui auront, certes, permis de faciliter le tournage sur le terrain tout en diminuant l'impact des outils sur les sujets du tournage ou leur environnement. Mais la dernière phrase de Gauthier trahit le véritable enjeu lié à l'utilisation de ce matériel. Les possibilités qu'offrent ces nouveaux outils, comme celles offertes par tous ceux qui les ont précédés, sont encore inextricablement liées aux qualités de l'opérateur qui doit être rien de moins qu'un « virtuose » pour qu'en résulte « une performance » digne d'expérience. Nichols (1983) souligne que le cinéma direct se définit notamment par un désir de transparence et d'effacement des artifices du tournage au profit d'une mise en valeur du sujet. Si la « transparence » est atteignable, ce n'est que par une série de choix et de manipulations finement orchestrées par cet opérateur. « [C]inéma vérité, promised an increase in the "reality effect" with its directness, immediacy, and impression of capturing untampered events in everyday lives of particular people. » (Nichols, 1983 : 17) L'immédiateté, la prise directe et synchrone de l'image et du son ne font qu'alimenter un « effet » de réalité.

Les tensions entre les nouvelles possibilités promises à la suite d'innovations technologiques et les véritables conséquences de la mise en application concrète de ces

technologies décrites dans ces récits sur la naissance du cinéma direct viennent, à leur façon, rejouer l'un des problèmes fondamentaux lié à toute technologie d'enregistrement en posant la question suivante : ces appareils permettent-ils de reproduire le réel ou ne font-ils que le représenter ?

Pour de nombreux auteurs de la première vague des *sound studies*, celle des années '80 et '90 – Williams, Altman et Lastra, notamment –, cette question prend une importance particulière en regard de l'enregistrement sonore. D'abord, comme le remarque Altman (1992), du point de vue de la perception, la diffusion sonore semble pouvoir reproduire l'ensemble des caractéristiques spatiales du son capté. Contrairement à l'image, qui rabat clairement un environnement tridimensionnel sur un plan bidimensionnel, le son enregistré et diffusé semble reproduire fidèlement l'événement sonore original dans sa pleine tridimensionnalité. (39) C'est, du moins, ce que l'attachement au potentiel de reproduction du son enregistré nous porte à croire. Cette idée fait écho à celle d'Allan Williams pour qui, comprendre l'enregistrement sonore comme une reproduction, implique également la conservation des caractères spatiaux du son à travers la série des médiums impliqués dans le processus d'enregistrement et de diffusion :

The notion of sound recording as *reproduction* and not as *representation* would have us believe that sound, a three-dimensional event (or events, in the case of multiple tracks), is turned into a three dimensional event in another medium (electricity or impressions on wax, versus air), then recreated as still another three-dimensional event in the original medium (but not necessarily the original acoustic environment) and all this without loss of essence or "aura." (Williams, 1980 : 53-54)

Mais, au-delà des caractères spatiaux, de cette pleine tridimensionnalité, on voit que, pour Williams, l'événement sonore est également doté d'une « aura », d'une « essence » singulière, qui subit également les transformations impliquées dans le processus d'enregistrement et de diffusion. La préservation de l'« aura » serait une condition pour permettre à l'enregistrement d'être véritablement considéré comme étant la reproduction de l'événement original.

Bien sûr, Williams, n'adhère pas à cette idée voulant que le son enregistré puisse porter en lui la pleine spatialité de l'événement sonore. À son avis, l'auditeur en vient à percevoir l'enregistrement comme ayant une valeur analogue à l'événement dans la mesure où il tend à accepter d'emblée que le dispositif de diffusion agit comme *proxy* pour la source initiale. En

acceptant cela, l'auditeur efface ou oblitère activement le dispositif pour ne retenir que la source, et comprend le son comme étant le produit de celle-ci :

The practice of sound recording implies by definition a reading, a deciphering, an attending to a sonic event. This is the meaning of the difference between the three-dimensional, physical "sound" and its recording as a one-dimensional, analogically encoded event. Transparent sound practices are "inaudible" to the extent that the auditor accepts a surrogate listening facility, that of the apparatus. (*Ibid* : 61)

La pratique même de l'enregistrement implique une lecture analytique de l'événement pour n'en retenir qu'une partie. Enregistrer, c'est devenir attentif aux éléments qui composent l'événement sonore, puis mettre en pratique certaines techniques qui, de manière transparente, prélèvent des composantes du paysage sonore. Ce leurre de la transparence – ou de « l'inaudibilité des pratiques sonores » – n'est toutefois pas lié à la nature même du son enregistré. Comme le souligne Altman, cette attitude perceptuelle est le reflet d'une série de réflexes culturels qui conditionnent l'écoute depuis des siècles en Occident,²⁰ réflexes jumelés à une commercialisation des technologies qui repose sur la notion même de reproduction fidèle. De fait, toute l'industrie des technologies d'enregistrement et de diffusion sonore repose justement sur cette idée de convaincre l'auditeur que ce qu'il entend est une *reproduction* et non une *représentation* : c'est la promesse de « haute-fidélité » (Altman, 1992 : 40).

Pourtant, le principe de « fidélité » tel que mise de l'avant par l'industrie – basé sur des notions comme la richesse ou la profondeur du son, la réponse de fréquence et les faibles niveaux de bruit – ne fournit pas, comme tel, les critères nécessaires pour évaluer la justesse d'une reproduction.

The notion of « fidelity » is not a measure of success in reproduction, but a way of assessing a recording's adherence to a set of evolving conventions, like the parallel standards established for such culturally important qualities as « realism, » « morality, » or « beauty. » The concept of fidelity is thus a strange hybrid of engineers' aspirations and ideology, serving to mask recording's representational nature. (*Ibid.*)

En ce sens, pour Altman, entendu comme une reproduction, l'enregistrement sonore tombe sous l'égide de la technologie ou de l'ingénierie acoustique. Au contraire, concevoir l'enregistrement

²⁰ Ce réflexe prend notamment racine dans une série d'attitudes perceptuelles communes en Occident, qui tendent à conférer à l'écoute des qualités uniques par rapport à la vue (voir Sterne, 2003 : 14-19).

comme une représentation confère au son une puissance poétique. Étant capable à la fois de « mal représenter » et d'utiliser « tout le potentiel artistique de la représentation », le son enregistré mérite le statut d'objet de fascination : « indeed, it is recording's very ability to manipulate sound that makes it so amply worthy of our interest ». (*Ibid.*) Pour Altman, l'enregistrement ne reproduit pas le son ; il le représente. Cela se fait en fonction d'une série de facteurs : le choix du lieu de l'enregistrement, le type de microphone, le système d'enregistrement, les manipulations en postproduction, le médium de stockage, le dispositif de diffusion, le lieu de diffusion. Chaque enregistrement propose donc une interprétation du son original.²¹

2.3.3 Médiation / modulation

L'argument d'Altman et consorts se fonde sur une opposition fondamentale entre *reproduction* et *représentation*. L'enregistrement sonore, dans son rapport au réel, serait, selon la posture théorique que l'on adopte, l'un ou l'autre. Or, comme l'a remarqué Serge Cardinal (1998), cette opposition porte en elle les traces mêmes de son biais conceptuel :

Si productive qu'elle ait été, cette opposition entre représentation et reproduction ne nous semble cependant pas poser une différence de nature entre les deux termes, mais plutôt une différence de degré. L'alternative entre représentation et reproduction ne serait, somme toute, qu'une fausse alternative. Car elle ne fait toujours qu'articuler deux catégories sous un même concept, celui de la représentation précisément. (Cardinal, 1998 : 96)

C'est que l'argument qui oppose reproduction et représentation joue un rôle fonctionnel dans la critique que formulent ces auteurs à l'égard de certaines théories du son au centre desquelles semble se trouver une force reproductive du son enregistré. Selon Cardinal :

[...] il s'agissait pour eux de mettre fin à l'illusion de reproduction telle qu'ils la reconnaissaient dans les textes de Béla Balazs, de Christian Metz, de Jean-Louis Baudry ou de Stanley Cavell. Il s'agissait pour eux de placer sous un éclairage critique tout le dispositif de médiation sonore mis en place au cinéma, d'inscrire son mode de production d'images sonores au centre d'un réseau idéologique, technique, intermédiatique et intertextuel. (*Ibid.*)

²¹ Lastra, dans Altman (1992), va jusqu'à prétendre qu'il n'y a pas d'« original » à reproduire. Il n'y a que des représentations, puisque l'existence même de l'occurrence sonore dépend de sa rencontre avec l'auditeur et cette rencontre est différente, à des degrés variables, pour chaque personne qui écoute.

Le problème, pour Cardinal, lorsqu'on pense la question de la médiation sonore suivant une « logique de la représentation », c'est qu'on s'oblige à travailler « dans un cadre de référence qui établit des conditions de vérité et des implications logiques précises » (*Ibid.* : 97). Dans un tel cadre, la médiation sonore ne peut que s'évaluer selon des critères de similitude entre original et proxy, où la distance qui sépare les deux occurrences se mesure à coup de bifurcations et d'insuffisances techniques. Il est fort peu stimulant de mesurer le potentiel transformatif de la translation qui s'opère lors d'une médiation sonore en termes d'efficacités. Cette manière d'évaluer et de qualifier la médiation sonore emprisonne les créateurs et penseurs dans une lutte contre leurs propres outils où la réussite se mesure en degrés d'écart et non pas en production absolue.

Comme l'explique Cardinal, du point de vue du créateur, les écarts et les déplacements qu'entraînent les outils de la médiation sonore ont une valeur à eux seuls, une valeur positive qui « permet d'excéder l'actualisation spatiale du son et d'accéder à sa dimension expressive ». (*Ibid.* : 106) Il ne s'agit pas de reconnaître, dans la médiation sonore, une disjonction avec l'espace, mais plutôt un débordement de cet espace ; entraînant une perception nouvelle, les outils du créateur deviennent les révélateurs de qualités autrement imperceptibles d'une matière constamment en devenir :

Le dispositif de médiation nous entraîne vers des vitesses de perception qui font de mille impressions vécues une dimension expressive, une dimension expressive qui n'a rien à voir avec la fonction du lieu ni avec son sens effectif, qui n'a rien à voir avec les impressions du rêve ni avec les souvenirs, mais avec un état du réel où les relations ne se sont pas encore arrêtées dans une forme et une substance, où elles se continuent dans un mouvement, dans le temps, bouleversant le spectateur par des possibilités de combinaison et de composition imprévisibles et indénombrables. (*Ibid.* : 107)

À l'instar de Balazs, « le dispositif n'assure plus la projection spatiale d'un monde, mais le rythme d'une matière ; il n'opère plus l'empreinte d'une chose, mais l'étreinte d'une métamorphose. » (*Ibid.* : 112).

Ces réflexions nous rappellent une évidence : le monde sonore est dynamique et en constante transformation. De ce fait, le geste de « capter » un son ne « fixe » rien. Il saisit, en un moment, des vibrations, et permet de transposer ces vibrations en un autre espace, un autre temps, donnant lieu à des vibrations nouvelles. Le caractère spatial du son est inextricablement lié à ses qualités temporelles, et les indices de ce lien dynamique, de cette modulation, se manifestent par

les qualités matérielles des sons. Nous verrons plus loin, dans notre exploration du travail d'Ernst Karel et de Christian Calon, et plus explicitement à travers mon propre travail de création, à quel point cette modulation spatio-temporelle du dispositif est centrale dans la dimension expressive des diverses pratiques de création sonore. Mais, pour l'heure, rappelons-nous ceci : lorsqu'il est question de « dispositif », il n'est pas question d'un seul outil ou d'un seul système d'outils. Le « dispositif », pour un créateur contemporain, est un ensemble d'outils qui doivent être assemblés. L'usage précis des filtres, des potentiomètres, des réverbérations à convolution ou des logiciels de nettoyage sonore pour *Le rêve et la radio* ne précède pas mon travail sur le film ; c'est le film qui me dicte la fonction. La sélection et la combinaison de ces outils s'opère en fonction des qualités propres à chacun d'eux et de l'effet de leur combinaison. Surtout, rappelons-nous que, derrière ces outils, se trouve une série de gestes, une combinaison unique de pratiques et une « sensibilité technicienne », qui viennent, elles aussi, rythmer et moduler la matière. C'est ce dispositif qui « donne lieu à une modulation continue et perpétuellement variable » de la matière sonore. (*Ibid.* : 113) Comme l'expression qui ne remplace pas la représentation, mais s'y ajoute comme le reflet d'un changement profond dans la manière de comprendre le rapport de l'être au monde, la modulation sonore réarticule les dynamiques entre l'artiste, la matière et les outils avec lesquels il la travaille.

2.3.4 La manipulation sonore (Prise de son/montage/mixage)

Ce déplacement conceptuel de la médiation sonore sur le terrain la modulation, et le recours à une description du dispositif qui implique activement le créateur, nous permettent de mieux comprendre comment les processus de transformation et de manipulation peuvent ou doivent s'inscrire dans un processus de création sonore. Yann Paranthoën, l'une des figures les plus marquantes de la radiophonie de création, formalise ces principes de manipulation dans des propos originalement recueillis par Alain Veinstein pour publication dans le magazine *L'Autre journal*. Dans ces réflexions, Paranthoën expose les fondements pratiques et idéologiques de son travail de créateur sonore.

Paranthoën revendique la radio comme moyen d'expression. Il oppose la radio *d'expression* à la radio *témoin* ou radio *d'information*. Le lieu de travail du créateur radiophonique est porteur d'information d'une richesse inouïe (Veinstein, 2002 : 21), mais il ne faut pas simplement *rapporter* l'information, il faut en faire l'expérience pour produire des œuvres qui, par le son, font

vivre l'expérience ; « l'expression radiophonique [est] dans une *sensibilité à ce qui se passe* » (*Ibid.* : 24). Pour témoigner de cette sensibilité, il faut *changer son rapport à la matière* et réévaluer *les moyens d'en rendre compte*.

Le texte, à la radio, est roi et maître – on dit, absurdement, que les journalistes font des « papiers » – or, pour Paranthoën, « un texte est un son comme un autre, sans aucune supériorité hiérarchique » (*Ibid.* : 25). Ce statut donné au texte vient d'une tradition radiophonique que la technique emprisonnait dans les studios. Le Nagra, dans les années cinquante, transporte le studio sur le terrain et permet d'aller à la rencontre du son, d'« entretenir un dialogue avec la nature sonore » (*Ibid.* : 27). Pour Paranthoën, la voix est musique avant d'être sens (*Ibid.* : 24) ; le texte est avant tout un son (*Ibid.* : 25). Les mots (*Ibid.* : 22) et les bruits (humains, animaux, mécaniques) sont autant de couleurs qui viennent composer le spectre chromatique du paysage sonore (*Ibid.* : 23). Si la radio comprend encore de la parole, celle-ci doit échapper à l'écrit (ou au littéraire) pour tendre vers l'oralité : l'oralité comme manifestation d'une présence à ce qui se passe – le fruit d'une réelle rencontre avec les voix ou des voix entres elles (*Ibid.* : 24)²².

En ce sens, l'expression radiophonique ne commence pas avec un écrit et n'a d'autre préalable que celui du monde sonore : « l'expression radio doit naître des sons, ce qui suppose qu'il y ait des sons au départ, qu'on se soit livré à une sorte d'extraction dans la réalité sonore, qu'on ait extrait un bloc sonore d'où va naître l'expression » (*Ibid.* : 23), c'est-à-dire que « le script naît du son » (*Ibid.* : 27). Travailler dans ce sens exige une sensibilité à la richesse du monde sonore. Il faut exploiter la qualité plastique des sons, sentir la richesse acoustique des lieux, entendre la musique de la voix (*Ibid.* : 24). Puis, il faut orchestrer en respectant la matière, il faut « laisser vivre... Car les sons vivent vraiment... On ne peut ni les déplacer ni les réutiliser dans un autre contexte » (*Ibid.* : 27). Plus encore, il faut reconnaître et respecter la valeur de chaque son dans le contexte donné, même si celui-ci vient occuper l'espace de ce qu'on croit enregistrer, « le son, même *parasite* est porteur d'une information : il fait partie du décor sonore » (*Ibid.* : 26). C'est cette nature vitale du son qui le lie à son lieu d'extraction, qui le rend singulier et à usage unique.

²² On peut entendre ce dont parle Paranthoën dans *Questionnaire pour Lesconil* (1980), où la superposition et l'enchevêtrement des voix rendent compte de la glose et de l'écoute simultanées des habitants de la région.

Un son plaqué ne peut qu'illustrer, et l'expression sonore n'a de pire ennemie que l'illustration. Un son qui illustre est un son qui meurt (*Ibid.*).

On voit émerger, chez Paranthoën, un monde composé de sons (de teintes et de couleurs) dont la saisie et la manipulation lui confèrent une force expressive égale à tout autre langage artistique. Pour lui, « le son [est] un vrai langage, qui [se suffit] à lui-même, sans avoir besoin de se référer aux autres langages – littéraire, musicale, dramatique... – auxquels il [est] le plus souvent, à tort, subordonné » (*Ibid.* : 22). Pour ne pas se subordonner à d'autres langages, la radio doit se doter d'un langage propre ; et c'est le montage qui permet la création d'un langage à partir des sons, musiques, couleurs (*Ibid.*) Un langage qui n'est pas illustratif d'un langage plus structuré que lui (*Ibid.* : 22, 26) – qui n'a pas à traduire des procédés littéraires, par exemple – et qui n'a pas à se référer à des langages culturellement dominants²³ (*Ibid.* : 22). La méfiance de Paranthoën à l'égard d'une subordination de la radio à l'écriture littéraire, dramatique, journalistique, musicale, vient aussi du fait que ces écritures classent et ordonnent d'avance le son (*Ibid.* : 25), inhibant l'écoute qui permet de faire l'expérience du son : de la musique de la voix, de la couleur des sons, de leur durée vivante (*Ibid.* : 29, 34). D'autre part, elles se substituent aux moyens techniques qui permettent une véritable exploration du sonore ; la prise de son est au service du texte quand, en fait, elle devrait en être le point de départ. (*Ibid.* : 23).

Fils de tailleur de pierre, Paranthoën fait un parallèle entre les trois étapes de la production radiophonique (enregistrement, montage, mixage) et les trois étapes de la préparation de la pierre (extraction, taille, polissage). Puisque, pour Paranthoën, l'expression radio naît du son, la prise de son fournit la matière première : on extrait des blocs de son d'une réalité sonore dont on est en présence. En d'autres termes, l'extraction consiste à « être témoin de ce qui se passe » (*Ibid.* : 27-28). Ce rôle de témoin implique une présence active dans le monde et sous-entend cette sensibilité à la richesse du monde sonore, à la qualité plastique des sons, à la richesse acoustique des lieux, à la musique de la voix, qui sont aux fondements de l'expression radiophonique. Puis, c'est au montage que la matière trouve son véritable moyen d'expression. L'arrivée de Paranthoën dans le monde de la radio coïncide avec l'apparition de la bande magnétique qui offre d'innombrables

²³ On comprend alors mieux pourquoi Paranthoën revendique d'emblée son manque de culture (« j'ai été coupé de ma culture, qui ne m'a jamais été enseignée, sans avoir pu en acquérir une autre ») (Veinstein, 2002 : 21) en plus de revendiquer son désir de créer son propre langage – le sien, comme individu, qui se confond avec celui de la radio (*Ibid.* : 22, 23).

possibilités au niveau du montage, mais les usages qu'on en fait sont, selon lui, souvent limités : on n'ose changer l'ordre, et on s'en sert surtout pour enlever les « salissures ». Il déplore cette façon de faire, préférant se servir du montage comme moyen de recréer un langage. Pour Parathoën, « le montage, ce n'est pas un simple *bout à bout*, quand on nettoie une bande ou on supprime quelques passages ; le montage, c'est ce qui permet, justement, de changer l'ordre des choses pour trouver une autre vérité de langage, une autre voie, un autre chemin... » (*Ibid.* : 22). En faisant le montage, on taille le bloc qu'on a extrait, on révèle ses formes et ses contours, et comme avec la pierre, « c'est l'élément qui décide, qui donne la direction » : « il faut se plier à l'élément qui a toujours raison » (*Ibid.* : 28).

Enfin viendrait la phase du polissage, c'est-à-dire du mixage. Cela dit, ces étapes ne succèdent pas de manière linéaire et Paranthoën attaque souvent montage et mixage sur un même front. Pour lui, le travail de mixage se compare à celui d'un peintre dont les nombreux magnétophones composent la palette (*Ibid.* : 23). Il monte d'abord sur plusieurs bandes en apposant une « couleur » à chacune d'elles. Il monte de courts fragments (parfois 2-3 secondes) en travaillant l'agencement des bandes dans sa tête. Puis, il réunit les bandes pour « vérifier si la rencontre pressentie s'est bien produite » (*Ibid.* : 28). Le mixage est davantage un « obstacle de quelques secondes » qu'il passe avant de « préparer une nouvelle progression » (*Ibid.* : 29). Enfin, ayant complété l'entrelacement de couleurs – celles du son des lieux et des choses, celle du microphone, celle du support d'enregistrement, celles qui sont issues des agencements – le son est teinté de nouveau par les appareils et les lieux de diffusion qui ont aussi une couleur (*Ibid.* : 34).

L'analogie de Paranthoën, comparant les étapes de la création radiophonique aux étapes de la préparation de la pierre, souligne de manière très concrète le rôle actif qu'a chacune de ces étapes pour lui dans la création. La nature productive et complémentaire de la prise de son, du montage et du mixage apparaît d'autant plus fondamentale pour Paranthoën du fait qu'il pratique une forme de création sonore où lui seul est responsable de chacune de ces étapes. Réalisant à la fois l'extraction (de la prise de son), la taille (le montage) et le polissage (le mixage), Paranthoën est immédiatement sensible à la manière dont le choix d'un micro ou sa position par rapport à une source peut modifier la manière de penser ou d'entendre le montage ou encore à la manière dont un certain agencement de sons peut tantôt favoriser, tantôt résister à leur entrelacement. Il en est à ce point sensible que, lorsque l'analogie de la préparation de la pierre elle-même atteint sa limite

(le polissage lui semblant insuffisant pour décrire la complexité du mixage), il se tourne vers la peinture pour recharger la métaphore. Ce faisant, il opère un déplacement conceptuel où les étapes linéaires et successives de la préparation de la pierre (en l'occurrence, les différentes opérations techniques de sa propre création) se réunissent de manière simultanée comme les couleurs sur la palette d'un peintre. Si l'expression radiophonique « naît du son » pour Parenthoën, ce sont les différentes opérations techniques qui configurent cette expression. Les techniques de saisie et de manipulation de la matière sonore sont donc indissociables de la manifestation de la sensibilité du créateur. Dans la création sonore, *sensibilité* (esthétique, politique, philosophique, etc.) et *technologie* (de saisie, de manipulation et de diffusion sonore) nous dévoilent deux pans d'un seul et même phénomène, que ce soit dans la création radiophonique ou la création sonore au cinéma, à travers les bandes magnétiques et les multiples Nagra de Parenthoën ou à travers la suite de montage Pro Tools avec iZotope RX dans la salle de mixage du *Rêve et la radio*, que ce soit au niveau de l'« enregistrement », de la « manipulation » ou de la « diffusion » du son.

2.3.5 Espace et diffusion

Pour pleinement mesurer l'importance de la diffusion dans les étapes de constitution de toute œuvre sonore, il est utile de se tourner vers certaines pratiques qui placent la diffusion au cœur de leurs principes de composition. À ce titre, la musique acousmatique et l'installation sonore sont particulièrement révélatrices. Une mise en contraste de divers modes de diffusion liés à ces pratiques peut rapidement nous donner un aperçu de l'éventail de « couleurs », pour reprendre le vocabulaire de Parenthoën, à la disposition de tout créateur sonore à l'étape de la diffusion. Pour ce faire, je me tourne vers Bastien Gallet qui, dans un article de 2007, propose de définir et d'opposer les concepts d'*étendue sonore* et d'*image sonore*.

Pour Gallet, « l'étendue » est le produit par extension de l'installation sonore. Elle ne caractérise pas le son en tant que tel (ses caractéristiques acoustiques propres), mais plutôt celui-ci en tant qu'il fait entendre le lieu de sa diffusion : « on dira qu'un son s'étend dans un lieu s'il le donne à entendre ou s'il agit sur lui » (Gallet, 2007 : 21). Un lieu peut se donner à entendre de trois façons : par ses *caractéristiques architecturales* qui réagissent au son, son *ambiance audible* et les *ondes imperceptibles* qui le traversent. Un son s'étend donc dans un lieu « s'il donne à entendre – ou s'il agit sur – son architecture ou son ambiance » (*Ibid.*). Même si cela semble contre-intuitif, cette idée d'étendue demeure intéressante en regard de la création sonore au cinéma, non pas pour

ce qu'elle décrit (le lieu de diffusion cinématographique est rarement et difficilement intégré dans la composition sonore, les salles étant généralement conçues pour ne pas influencer le son), mais pour ce qu'elle ramène au premier plan comme étant sa matière d'expression : *l'espace qui se fait entendre* par la circulation sonore dans ce lieu. Cette propriété de la diffusion du sonore est partie intégrante de création sonore cinématographique. Le son d'un film est, dans son essence, le son d'un lieu : celui de l'image. Repensons seulement au mixage du *Rêve et la radio*, où le fait de réfléchir certains gestes du mixage à travers l'écoute du preneur de son grâce à iZotope RX, nous a permis de reconfigurer l'espace de l'image en travaillant le son des lieux eux-mêmes. Une conception sonore peut laisser entendre ce qu'il y a dans ce lieu, mais peut aussi montrer *comment ce lieu se fait entendre*.

Selon Gallet, il y a quatre types d'installation sonore : la « manifestation », la « composition d'ondes », l'étendue d'objet et l'étendue de corps.²⁴ Dans une « manifestation », le son est diffusé de manière à rendre manifeste l'architecture ou l'ambiance du lieu, pour agir sur ces éléments et ainsi modifier la perception que peut en avoir le spectateur. On peut aussi cultiver le décalage entre la perception auditive et celle des autres sens, notamment la vue. Ce décalage (ou simple fait de reconnaître qu'il peut y avoir ou non décalage) entre la perception spatiale des deux sens sollicités par l'expérience cinématographique enrichit d'emblée le travail de conception. La « composition d'ondes » implique la mise en accord du lieu et du son qu'on y diffuse (ou *vice-versa*) pour pouvoir les composer dans l'espace (par exemple, la création d'onde stationnaire). Dans l'étendue d'objet, le son s'étend à travers diverses matières ou dispositifs de diffusion tandis que dans l'étendue de corps on utilise matériellement le corps du spectateur, soit en se servant de sa présence, sa circulation dans le lieu pour agir sur l'audition des sons, soit en le mettant physiquement en contact avec les vibrations, le corps devenant le médium des sons qu'il écoute. L'étendue sonore se travaille donc en fonction de trois paramètres : le lieu, le dispositif, le corps (*Ibid.* : 23).

Inversement, les images sonores sont ces sons qui sont diffusés afin de mettre en valeur leurs « propres qualités sensibles ». Pour projeter une image sonore, il faut faire disparaître autant que possible les traces audibles du lieu de diffusion. L'image est ainsi inversement proportionnelle à l'étendue : « un son fera d'autant plus image qu'il s'étendra moins » (*Ibid.* : 23). L'installation

²⁴ La nomenclature des deux derniers est de moi, le texte n'étant pas spécifique.

sonore peut être considérée comme l'art des étendues, tandis que la musique électroacoustique, comme l'art des images ; on dira que l'on installe des étendues et que l'on projette des images.

Même si l'image projetée ne comporte rien du lieu de sa diffusion, elle comporte néanmoins des données spatiales : la distance de l'auditeur par rapport à l'émetteur, la réverbération du lieu de diffusion, la disposition relative des parties de l'image. Cependant, ces indices sont accidentels et n'ont aucun intérêt dans l'appréciation de l'image. Selon Gallet, la dimension figurative qu'occupe l'image n'est pas celle des sources réelles, mais plutôt celle des sources imaginées, *composées*. L'espace de l'image sonore est donc un espace imaginal, produit de la composition, non existant, mais néanmoins perceptible. Les sources ne sont pas réelles, mais reconstituées et situées dans un paysage figuré par le percevant. Gallet emprunte cette notion d'image sonore à François Bayle — qui, lui, privilégie le terme image-de-son (i-son). Pour Bayle, l'espace qu'habite l'image est le cadre de l'image-de-son. Ce cadre est l'« aura » qui accompagne chaque son : le vestige de l'espace de la captation que traîne chaque image. Il appelle le lien entre ces lieux l'« espace acousmatique » (*Ibid.* : 24). À ce titre, tout son au cinéma est image. On pourrait dire que le travail du concepteur sonore est de concevoir ces images, leur composition plastique (couleur, forme, texture des éléments) et spatiale (la disposition relative des éléments dans l'image), en favorisant soit l'agencement ou le décalage de l'image entendue et de l'image vue. Mais, encore une fois, comme nous l'a montré ma description de l'usage de certains outils dans travail de postproduction sonore pour *Le rêve et la radio*, les qualités plastiques et les qualités spatiales du son sont inextricablement liées les unes aux autres dans l'espace imaginal cinématographique. En altérant les caractères morphologiques du son, on en modifie nécessairement les qualités spatiales ; en ciblant différentes qualités spatiales dans le son, on en modifie nécessairement les qualités morphologiques. Comme le cinéma et comme la création radiophonique, l'installation sonore et la composition électroacoustique sont des pratiques d'arts sonores ; « l'un compose des étendues, l'autre projette des images » (*Ibid.* : 26). Les arts sonores sont ceux de l'expérimentation, de l'exploration, qui déploient les puissances du son, et ce, *au moyen de dispositifs*. « L'art sonore ne fait pas du son une image, un mouvement, un espace sans qu'inversement le lieu, le corps, le dispositif ne deviennent son. Ce procès réciproque ne se boucle jamais, n'en finit pas » (*Ibid.*). Le son devient le médium. Le médium devient le son.

Chapitre 3 – Résonnances pratiques et inter-artistiques

En tant que monteur sonore, cela me surprend toujours de voir à quel point le travail sonore au cinéma est peu connu et compris des spectateurs. Je m'étonne encore, lorsque j'évoque mon métier, de la manière dont les gens rabattent ce titre sur un cadre de référence lié à leur compréhension de la création et de la production cinématographique : « Tu composes la musique ? », non ; « Tu places la musique composée par d'autres sur les films ? », non ; « Tu fais la post-synchronisation », *soupir!* Pourtant, d'une certaine manière, cette réaction ne devrait pas tant m'étonner. Après tout, qu'y aurait-il d'autre à faire ? Le monde *est* sonore. Il suffit de placer un microphone au tournage et le travail est fait. Que la scène soit réelle ou mise en scène, documentaire ou fictionnelle, du moment où les actions se déroulent pour la caméra, d'elles jaillissent le total des occurrences sonores qu'il suffit de capter et de rediffuser de manière synchrone avec l'image.

Cette idée du caractère immanent du son, qui jaillirait de manière naturelle des êtres et des choses que l'on filme, met en lumière une attitude spectatorielle qui est au cœur d'un problème fondamental de l'étude et de la création du son dans une œuvre audio-visuelle : si ce que l'on voit et ce que l'on entend sont toujours perçus comme étant deux manifestations d'une seule et même chose, quels aspects du son peut-on retenir pour analyser et composer le complexe audio-visuel ? Mes expériences de monteur sonore et de professeur m'ont montré la complexité et la diversité des réponses possibles à cette question, mais de cette diversité complexe émerge une constante : pour apprendre à faire ou à parler du son, il faut apprendre à écouter.

3.1 Décrire les sons : Ernst Karel

En raffinant l'écoute, on acquiert une plus grande sensibilité aux qualités matérielles, spatiales et temporelles du son. Avec une sensibilité accrue, il est plus facile de dégager ou de travailler les puissances narratives, expressives, musicales ou poétiques du son. L'objectif, ici, est d'explorer le rôle que peut jouer la description matérielle du son dans une pédagogie de l'écoute et les conséquences de cette approche sur une théorie et une pratique de la création sonore et audiovisuelle — et spécialement pour ma propre pratique sonore et sa réflexion. Partant de la démarche de Pierre Schaeffer, qui circonscrit l'objet sonore, puis l'objet musical, par

l'intermédiaire d'une écoute du son pour lui-même, nous verrons comment la description morphologique du son peut aiguïser l'oreille (rendre plus vigilant), affiner l'écoute (rendre plus précis) et développer la sensibilité (rendre sensible aux états ou aux variations du son qui nous échappaient). Ensuite, avec les travaux d'un autre praticien, le créateur sonore Ernst Karel, ce cheminement pédagogique prendra une valeur pratique, la description sonore devenant une forme de transcription performative dans le processus même de création de l'œuvre. Au final, il s'agira de voir où et comment la description morphologique des sons devient utile dans mon enseignement, ma pratique et dans l'analyse du son au cinéma — analyse devenue nécessaire à mon enseignement et à ma pratique.

Comme l'a avancé Pierre Schaeffer²⁵ (1966 : 112-128), l'écoute est plurielle ; le processus d'identification n'est qu'un des jalons dans un circuit qui se recharge constamment. Les sons renvoient à des sources, certes, mais ils ont aussi des qualités acoustiques intrinsèques. Ces qualités sont le résultat de la rencontre entre une *action*, une *matière* et un *espace* ; elles contiennent en elles les traces de cette rencontre. En qualifiant un son, nous pouvons déterminer certaines qualités de sa source (de la matière, de l'espace, de l'action), mais nous pouvons également lier ces traits aux sensations que le son produit. Ainsi, des sources similaires peuvent produire des sons de qualités différentes (une porte de caveau qui grince et une porte d'un caveau qui claque) et des sons des sources différentes peuvent produire des qualités similaires (une porte de caveau qui claque et un coup de tonnerre). De la source au sens en passant par la sensation, notre écoute circule à travers les phénomènes sonores, elle se développe et se raffine au fil des expériences. Dans ce contexte, contrairement à ce que laissait entendre ma lecture de Michel Chion au chapitre précédent, la description est une manière pour moi d'appréhender les qualités acoustiques des sons, qui

²⁵ L'idée de recherche musicale prend une forme programmatique chez Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* publié en 1966 autour duquel gravitent plusieurs autres de ses ouvrages. Schaeffer y prévoit trois voies à la recherche musicale : celles des *objets*, des *structures* et des *langages*, s'intéressant respectivement à l'étude et la manipulation de la matière sonore, à la relation entre les objets et au passage du sonore au musical (1966 : 33-35). Pour mieux cerner l'ampleur de sa réflexion, on peut voir la mission que se donne Schaeffer comme celle d'une reconquête, au nom de la musique, de tout le matériel sonore. Partant de ses expériences de la musique concrète, il tente d'élaborer des outils théoriques permettant de circonscrire, diviser, classer et décrire les sons dans un but singulièrement musical. Pour Schaeffer, l'élément premier de la musique est la perception « et non une sensation, laquelle serait liée, comme une "réponse", à un "stimulus physique" » (1976a : 35). Toutefois, il ne faut pas confondre cette *perception* avec la simple expérience auditive qui tend, de façon conditionnée, à lier l'indice à la source, le *signifiant* au *signifié*. Le produit de cette intention d'écoute qui soustrait le son de son contexte est *l'objet sonore*.

deviendront des éléments structurants de ma pratique de composition et de mes analyses d'une bande sonore.

Si nous souhaitons pouvoir entendre les sons pour eux-mêmes, cela nécessite que l'on se défasse de certains réflexes conditionnés de l'écoute, et plus particulièrement celui de l'écoute causale. À cette fin, Schaeffer met de l'avant la notion d'« écoute réduite ». Comme je l'ai déjà évoqué au chapitre précédent, pour Schaeffer, l'écoute réduite signifie une écoute « détachée des renvois à la cause du son (*le son comme indice*) ou à son sens (*le son comme signe*) » (1976a : 36). L'écoute réduite prend le son, tous les sons, peu importe leurs instances d'émission, peu importe leurs sources ou leurs contextes, comme objets d'observation en eux-mêmes. Il s'agit donc d'une écoute qui se pratique de manière volontaire et délibérée, contrairement aux écoutes plus quotidiennes et spontanées qui visent autre chose à travers le son (Chion, 1998 : 238).

Ainsi, « l'objet sonore est défini comme le corrélat de l'*écoute réduite* : il n'existe pas "en soi", mais à travers une intention constitutive spécifique. Il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres » (Chion, 1983 : 34) ; « l'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute » (Schaeffer, 1966 : 271).

Du moment où tout ce qui s'offre à l'audition – « cette multitude d'êtres sonores que vient encore multiplier la diversité des "intentions d'écoutes" » (Schaeffer, 1976b : 58) – peut devenir objet, une méthode de classification s'impose. La typologie des objets sonores, étayée au livre V du *Traité*, suggère une « opération d'*identification* et de *classement* des objets sonores, qui doit pouvoir embrasser toute la vérité des sons possibles » (Chion, 1983 : 98). Les opérations typologiques permettent d'effectuer un « tri dont le sonore ressortira coupé en morceaux, étiqueté par types (musicaux) d'objets (sonores) » (Schaeffer, 1966 : 371)²⁶. Il s'agit d'un classement

²⁶ La typo-morphologie de Schaeffer comporte trois grandes catégories de critères : les critères de matière, qui décrivent ce qui se perpétue dans le son, les critères d'entretien, qui décrivent les processus énergétiques et les processus de répétition et les critères de forme qui décrivent le trajet que façonne un son. Le profil de masse décrit *la façon* dont un son occupe le champ des hauteurs du plus étroit au plus large. Le grain décrit la microstructure de la matière sonore, qui évoque par analogie le grain sensible au toucher (tissu, minéral) ou le grain visible d'une surface (bois, ciment, plastique). Le grain permet de décrire la perception globale qualitative d'un grand nombre de petites irrégularités de détail (de micro occurrences ou micro variations) qui affectent la matière du son. Il y a trois catégories de grains auxquels un son peut appartenir : le grain de résonance, le grain de frottement et le grain d'itération. L'allure décrit l'oscillation, la fluctuation dynamique (le volume) et/ou harmonique (le timbre) qui caractérise un son « les oscillations plus ou moins régulières par lesquelles elle se manifeste font varier également la hauteur (vibrato des instruments à

subjectif et hiérarchique des sons en fonction de leur aptitude musicale, déterminée en fonction de critères morphologiques, temporels et structuraux. Il ne s'agit pas, cependant, de critères absolus ; on peut toujours hésiter à classer un son selon le contexte, l'intention, le niveau de précision de l'écoute, etc.

L'écoute réduite a donc comme objet le son pour lui-même. Cette posture d'écoute vise à séparer le son de sa source et des conditionnements de l'écoute causale. Et même si « aucune forme d'art ne nous y engage », nous comprenons bien à quel point elle est utile pour l'analyste ou le créateur qui cherche à éduquer son oreille et décrire ce qu'elle entend.

L'écoute réduite a l'immense avantage d'ouvrir l'écoute, et d'affiner l'oreille du réalisateur, du chercheur ou du technicien, qui ainsi connaîtront le matériau dont ils se servent et le maîtriseront mieux. En effet, la valeur affective, émotionnelle, physique et esthétique d'un son est liée non seulement à l'explication causale que nous mettons dessus, mais aussi à ses qualités propres de timbre et de texture, à son frémissement (Chion, 1990 : 30).

Plus largement, apprendre à créer et apprendre à analyser, c'est apprendre à écouter : écouter ce que disent les œuvres et écouter ce que disent les créateurs. La quête de nouveaux potentiels expressifs de la matière sonore est au cœur des conditions d'existence même des arts sonores. Cardinal et Dallaire (2010) en font bien la démonstration. Or, comme ils le précisent, si cette quête prend forme dans les œuvres, elle s'articule aussi dans le discours des créateurs : « les créateurs sonores sont comme les grands cinéastes : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font parce que c'est souvent en en parlant qu'ils rendent possible ce qu'ils font et la manière dont ils le font » (Cardinal et Dallaire, 2010 : 26). Apprendre à créer et apprendre à analyser, c'est apprendre écouter ce que disent les œuvres et les créateurs tout en évitant « les dangers » de la redite ou du discours prescriptif qui servirait de clé de lecture et plutôt « profiter des interférences avec les réflexions des praticiens pour renouveler nos problématisations ou pour déboucher nos oreilles » car « nos oreilles se débouchent quand on pense la pratique *avec* les créateurs » (*Ibid.* : 27). Si une pratique peut informer une perception, servons-nous de l'écoute comme outil de description et

corde, des chanteurs), le timbre harmonique... » (Schaeffer, 1966 : 549). Ces oscillations se qualifient par trois types, et selon divers degrés de vitesse et d'amplitude. Le profil dynamique décrit le profil de l'intensité (du volume, du poids) caractéristique du son, que cette intensité soit fixe ou variable. Le profil dynamique est déterminé en grande partie par l'attaque, puis par la manière dont la dynamique varie au cours du son. Tous ces critères sont des critères de variation. Chacun de ces critères tente de saisir le son dans ses fluctuations, son évolution, ses modulations, ses vitesses, etc.

d'analyse ; prenons la conception sonore de l'œuvre et le discours de l'artiste comme des éléments fondateurs de notre théorie. Si une pratique peut informer une perception, servons-nous de l'écoute comme outil ; prenons l'œuvre comme théorie et l'artiste comme seul théoricien. Prenons l'écoute comme schème d'exploration d'un exercice supérieur possible de la recherche-crédation.

3.1.1 Field Recording

En ce sens, pour nous intéresser à la matérialité du son, la pratique du *field recording* (l'enregistrement de terrain) est particulièrement révélatrice. Davantage décrit comme un ensemble de techniques plutôt qu'une forme d'art précise, le *field recording* réunit une diversité de pratiques d'enregistrement sonore. À la manière de l'enregistrement de terrain ou de la prise de son documentaire, il se fait généralement hors des lieux contrôlés acoustiquement, tels que le studio ou la salle de concert. Le *field recording* porte une attention particulière aux sons du monde, « [to] the vibrations of the multiplicity of beings, materials, and forces that come together to form environments, in contrast to the narrower preoccupation in conventional audio production with music, human speech, and defined sound effects. » (Gallagher, 2015 : 562) En allant à la rencontre du monde sonore, le *field recording* peut agir comme révélateur des espaces et des choses tels qu'ils se manifestent sur le plan acoustique. Comme le soulèvent Lane et Carlyle dans l'introduction à leur série d'entretiens avec des *field recordists*, le fait de raffiner une écoute et de la traduire par l'enregistrement, puis la diffusion, permet à l'auditeur de découvrir des réalités sonores insoupçonnées :

There is, first, the broadly 'representational' aspect of field-recording practice that offers unique insights into the world that no other documentary medium is able to deliver. Each of the recordists with whom we engaged in conversation could offer numerous examples from their own work of occasions where a particular reality was uncovered for an audience through attentive listening, skilful recording and careful re-presentation. Then, secondly, there are the sonorous qualities that are encapsulated in the field-recordings; the very sounds, in all their movement and their complexity. These sounds – and the affective pleasure that they bring – are in themselves very powerful justifications of the practice itself, as much for the recordist as for the eventual listener. (2018 : 13)

Plus encore, les qualités acoustiques des sons eux-mêmes provoquent des sensations qui, elles, génèrent de l'affect. En retenant la valeur indicielle du son dans le *field recording*, on tend vers une compréhension du lieu, des êtres et des choses. En retenant les qualités acoustiques du son (« sonorous qualities ») dans le *field recording*, on tend vers une expérience sensorielle de la

matière. « Ces deux dimensions se croisent et se confrontent ou s'éloignent et s'infirmement. La dimension de la source et la dimension du son, [...] obligent [ainsi l'auditeur] à fonctionner selon deux ordres perceptifs différents. » (Cardinal. 1995 : 95) L'appréciation, positive ou négative, de ces enregistrements se situe à la l'intersection du sens et de la sensation. Le *field recording* traduit le monde en mettant en relief ces tensions, en guidant et en éduquant notre oreille. C'est pour cela qu'il est possible d'en tirer une valeur pédagogique.

Partons de l'écoute d'une œuvre de *field recording* du musicien, preneur de son, artiste sonore et concepteur sonore Ernst Karel²⁷. Ensuite, penchons-nous sur la manière dont Karel décline ce même matériau à travers une série d'œuvres subséquentes. Informons notre écoute de ce que Karel dit lui-même de ses œuvres. Ces écoutes nous outilleront pour une analyse de la conception sonore du même artiste pour le film documentaire expérimental *Léviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel, et nous permettront de tirer certaines conclusions quant à la description sonore dans l'analyse d'œuvres audio-visuelles.

3.1.2 *Heard Laboratories*

*Heard Laboratories*²⁸ est une série de *field recordings*²⁹ de Ernst Karel publié sur CD par l'étiquette and/OAR en 2010. Tel que décrit par Karel lui-même sur son site web :

The album consists of unprocessed, long-take recordings made in various scientific research environments at Harvard University, edited together to make five pieces. The sounds of equipment, devices, and activities draw attention to the physical processes

²⁷ Né à Palo Alto en Californie en 1970, Ernst Karel est connu pour son travail sonore à travers plusieurs disciplines et pour la diversité de ses pratiques, allant de la musique électroacoustique, aux œuvres sonores expérimentales pour installations ou performances multicanales, à la postproduction sonore sur des films et vidéos documentaires, avec un accent sur le cinéma d'observation ou « l'ethnographie sensorielle ». Ses œuvres sonores sur disque sont composés d'enregistrements de terrain non traités. En performance, il combine et traite ces prises avec des synthétiseurs et des modulateurs analogiques pour créer des pièces qui glissent entre l'abstrait et le documentaire. De 2006 à 2017 il a été le coordonnateur du *Sensory Ethnography Lab* à l'université Harvard, où il a réalisé la postproduction sonore pour de nombreux films, dont *The Iron Ministry* (2014), *Manakamana* (2013) et *Leviathan* (2012), qui fera l'objet d'une étude plus approfondie dans ce chapitre. En tant que conférencier invité en anthropologie, il y a développé et enseigné un cours pratique en « ethnographie sonore ». Il enseigne également l'enregistrement sonore et la composition au *Sensory Ethnography Lab* à Harvard (jusqu'en 2021), au *Centre for experimental Ethnography* à Penn (en 2019) et au département de *Film & Media* à UC Berkeley (depuis 2022). [<http://ek.klingt.org/bio.html>]

²⁸ Des extraits de *Heard Laboratories* sont disponibles sur le site web de l'étiquette de disque and/OAR : [https://www.and-oar.org/and_35.html]

²⁹ Karel préfère l'expression « location recording » : « I tend to use the term 'location recording' for what I do rather than 'field recording' just because for me it generally is a way of exploring a specific place, the specifics of a place, and that term seems to me to connote that a little more strongly ». (Karel, dans Peter Wright, 2013)

underlying scientific research, the work underway which provides a ground for our highly technologized society. *Heard Laboratories* brings this background to the fore.

Cet arrière-plan, nous le sentons clairement prendre consistance pour occuper tout le paysage dès les premières secondes de la première pièce. Les notes d'accompagnement du CD nous apprennent qu'il s'agit de deux pièces et d'un corridor du Laboratory For Chemistry And Materials Science / Organometallic Chemistry Laboratory. Cette information donne, en effet, un contexte pour l'enregistrement, mais elle informe bien peu notre écoute. L'enregistrement débute sur ce qui semble être simplement un bruit blanc : un son dense et continu, qui occupe un très grand segment du spectre des fréquences, du plus grave au plus aigu. Ce vrombissement constant est précisément le type de son que notre oreille tente de filtrer lorsque nous nous trouvons dans un tel lieu. Mais le microphone, n'ayant pas ce pouvoir discriminant, le propulse à l'avant-plan, lui permettant d'occuper tout le paysage sonore. Au bout de quelques secondes, à mesure que notre oreille s'habitue à ce magma indifférencié de son, certains éléments plus fins, plus subtils commencent à apparaître. Dans les hautes fréquences, un élément plus tonal, une note tenue qui pulse très lentement et de manière plutôt régulière. Environ deux octaves plus bas, on entend un petit agglomérat de fréquences qui forment un accord serré d'où ressortent, de manière alternée, les deux notes d'une tierce mineure. Le tapis dense de basses fréquences est, par contraste, très peu mouvementé. Malgré l'agencement de fréquences complexes, et tous les mouvements subtils dans le tissu sonore, nous n'avons aucun repère spatial. Il est impossible de savoir si les sons que nous entendons proviennent du même endroit, de la même source. De la même manière, on n'arrive pas à figurer les rapports d'intensité et de distance : sommes-nous proche d'éléments peu sonores ou loin d'éléments très sonores ? Proche d'une source dans une grande pièce ou loin d'une source dans une petite pièce ?

Une fois notre oreille habituée à tous ces éléments continus, nous commençons à percevoir des petits éléments ponctuels. D'abord, quelques occurrences très faibles qui peuvent ressembler à de la voix. S'il s'agit bien de voix, le contenu verbal est complètement inintelligible. À ces sons succèdent quelques petits sons percussifs métalliques sourds et des petits grincements. La nature irrégulière des sons ponctuels nous donne l'impression qu'ils sont provoqués par l'action humaine, contrairement aux sons continus dont les périodes oscillatoires plutôt régulières donne l'impression qu'ils proviennent d'une source mécanique.

À environ 1 min 30 secs, un mouvement s'opère. Sur une dizaine de secondes, le tapis dense de fréquences basses s'atténue. L'atténuation se fait suivant un déplacement de gauche à droite dans l'espace stéréophonique, ce qui suggère un déplacement du microphone par rapport à la source (ou encore un déplacement de la source par rapport au microphone). Puis, à 1 min 40 secs, un son ponctuel, un claquement qui pourrait s'apparenter au son d'une clenche de porte : trois coups en succession très rapide (ti-ki-tac), suivi d'un petit battement, puis d'un court grincement de tessiture ascendante. Ce son ponctuel déclenche une transformation de tout le tissu sonore (un déplacement dans l'espace ?). Les basses fréquences s'atténuent progressivement sur une période de quelques secondes pour laisser une place dominante aux différents sons toniques qui se distribuent de manière variable à travers le spectre de fréquence. Un *hiss* dans les très hautes fréquences se maintient de manière continue. Pour la minute suivante, les différents éléments tonals fluctuent en intensité, passant de l'arrière- à l'avant-plan de manière successive, tandis que les bruits percussifs irréguliers se poursuivent de manière sporadique et irrégulière. De 3 min 30 secs à 3 min 45secs, le son tonal aigu qui occupe l'avant-plan est rejoint par un claquement itératif très rapide, rappelant le bruit d'un petit moteur, qui apparaît au centre, puis se déplace vers la gauche. Ensuite, de manière très progressive, un bruit qui occupe une grande partie du spectre des fréquences moyennes, sans élément tonal précis. Ce bruit pulse de manière presque régulière en prenant de l'ampleur, puis en se résorbant sur environ 15 secondes. Dès l'instant où ce son semble s'être effacer, il est immédiatement remplacé par un vrombissement de basses fréquences qui croît en amplitude dynamique de manière importante sur une durée d'environ 5 secondes. À 4 min 9 secs, une paire de sons percussifs – un frottement rapide suivi d'un coup sec peu résonnant – viennent interrompre tous les éléments aigus du paysage sonore. Seul élément persistant au-delà de la ponctuation : le vrombissement de basses fréquences. Tout en interrompant tous les éléments aigus présents, la paire de sons percussifs déclenche un nouveau son : un petit frottement aigu répété de manière rapide et régulière (tsik-tsik-tsik-tsik-tsik-tsik...). Au bout de quelques secondes, la fréquence de répétition se désorganise un peu : d'abord, on saute quelques coups, puis les répétitions semblent s'espacer et deviennent plus erratiques. Les éléments tonals réapparaissent doucement au bout d'une cinquantaine de secondes. Puis, deux sonneries. Deux sons familiers qu'on apparente immédiatement au son d'un vieux téléphone à roulette. Nous sommes à 4 minutes 53 de la première plage de cinq minutes d'une œuvre d'une durée totale de 1 heure et 20 minutes...

Cette description met en relief une tension évidente entre deux manières d'interpréter (et donc de décrire) toutes ces variations et fluctuations dans le tissu sonore. D'une part, les qualités de matière, d'entretien et de forme nous forcent à organiser la perception que nous avons de ces éléments en fonction du rapport entre ces qualités mêmes : les sons forts se placent au-dessus des sons faibles ; les sons instables ont plus de prégnance que les sons stables ; les sons ayant une grande densité spectrale occupent de manière plus importante l'espace acoustique. D'autre part, en se servant de ces mêmes qualités acoustiques, notre oreille tente en même temps de composer une distribution laminaire de l'espace. Les qualités dynamiques et spectrales des sons deviennent alors des indices de proximité ou d'éloignement ; les mouvements dans l'espace stéréophonique deviennent des indices de déplacement de la source ou d'un point d'écoute.

Les interactions entre les qualités morphologiques et la distribution des sons sur des plans dans un espace sont importantes dans le processus de mise en scène de la prise de son. La fluctuation des qualités acoustiques, qui peut provoquer des altérations substantielles dans la perception d'échelles d'espace ou de distribution sur différents plans texturaux, n'est parfois le résultat que de minuscules déplacements du microphone.

Even a movement of a few inches can make a difference. Say you're close to something and you decide to back off – what you're really doing is adjusting the mix between one thing and another thing behind you. So by moving around, I'm making a mix of the events that are happening in the room simultaneously. (Karel dans Masters et Grayson, 2011)

Le décalage entre la position du microphone et la reconstitution d'un point d'écoute par l'auditeur est le résultat de ce mixage *in situ* qui réinterprète les événements sonores du lieu et en reconfigure les dynamiques spatiales et intensives. Les plus petits mouvements du microphone peuvent révéler des qualités acoustiques inattendues ; ces qualités sont recombinaées à la fois comme indices (proximité, éloignement, masquage, etc.) et comme qualité propre (amplitude dynamique croissante ou décroissante, fluctuation de la densité spectrale, etc.). Pour complexifier davantage les tenants de cette organisation spatiale et texturale des sources et des sons lors de l'enregistrement, la nature vitale et imprévisible de plusieurs des occurrences sonores oblige le preneur de son à s'adapter continuellement à son environnement.

[...] no matter how much research or planning one has done, when making the recording it's really a matter of reacting in real time to what's going on, listening, moving,

reframing, making a live mix between the near and the distant, and so on. (Karel dans Peter Wright, 2013)

La réaction en temps réel, sorte de danse improvisée, guide le preneur de son à travers l'espace. Karel décrit ici un cycle rétroactif où l'écoute guide les mouvements qui provoquent un recadrage et une redistribution des éléments. Mais que cherche-t-il dans le son ? À travers ces mouvements, que cherche-t-il à révéler, à nous faire entendre ?

Le livret qui accompagne le CD de *Heard Laboratories* contient des descriptions très précises du contenu des différents enregistrements, en plus d'identifier les points de montage. Il est donc possible, en suivant ces textes, d'identifier clairement la source ou la cause de ce que l'on entend. En rendant cette explication textuelle disponible pour l'auditeur, Karel cherchait à rendre l'expérience d'écoute moins abstraite :

I wanted the listener to have the choice to think about it as something less abstract, and in order to do that I needed to provide that information. So the listener can decide to hear it purely as sound, which is fine-- they don't have to look at the CD. Or if they want to hear what an electron microscope room sounds like, they can pick that track. So it's that contrast between information and lack of information-- what you can get from an audio recording and what you can't. (Karel dans Masters et Grayson, 2011)

Karel illustre ici deux idées centrales à notre questionnement. Dans un premier temps, il reconnaît qu'il y a deux auditeurs possibles pour son œuvre et donc, par extension, deux écoutes possibles. Une de ces écoutes s'intéresserait à l'aspect narratif de l'enregistrement, c'est-à-dire aux sons comme vecteurs d'un récit des choses et des lieux. L'autre écoute s'intéresserait à l'aspect sensoriel du son enregistré, c'est-à-dire au son pour lui-même. Mais cette observation est doublée d'un autre constat : le son qu'il enregistre ne contient pas suffisamment d'information pour permettre une écoute « narrative ». Pour qu'une telle écoute soit possible, l'auditeur doit s'informer et, du même coup, informer son écoute. En l'absence d'un tel cadre sémantique, plongé dans une situation acousmatique sans qu'il soit possible de tirer des traits directs entre les sons et leurs sources, ce sont des formes et des flux sonores que l'auditeur doit tirer son information. Sans les notes du livret, l'écoute n'est pas complètement court-circuitée, elle est simplement déplacée. Plutôt que de chercher à décoder chaque occurrence sonore comme étant le témoin d'une chose qu'il ne peut figurer, l'auditeur entend des forces agissantes, des masses d'énergies, des qualités texturales qui évoluent en créant leur propre « histoire ». Ce n'est donc pas étonnant d'apprendre qu'une des

questions que pose directement Karel dans cette exploration des espaces de recherche scientifique est directement liée à l'idée d'énergie :

One of the themes that motivated that project from the beginning was my fascination with the amount of energy consumed in these laboratories that are running all the time. I was interested in the sound of energy being used. (*Ibid.*)

On voit que Karel est fasciné par le volume d'énergie consommé dans ces laboratoires et qu'il souhaite explorer comment cette consommation d'énergie *peut sonner*. Mais il y a une distinction importante entre le son d'une machine qui consomme de l'énergie et le son de l'énergie qui se consomme elle-même. Dans le premier cas, on parle d'un son lié directement à la source qui le produit, les qualités acoustiques du son sont captées comme étant des qualités de la source. Dans le deuxième cas, la source est secondarisée. Ce n'est pas *ce qui produit* le son qui est visé, mais plutôt *comment* le son se comporte énergétiquement, *comment* il déploie sa densité spectrale, *comment* il se profile de manière dynamique. Ce sont ces aspects du son que vise Karel dans *Heard Laboratories*, et c'est en fonction de ceux-ci qu'il coordonne et met en scène son enregistrement.

En visant la matière sonore ou, plus précisément, en cherchant à organiser les sons en fonction de leurs qualités acoustiques (hauteur, masse, grain, profil énergétique et dynamique), Karel apparente la prise de son à un geste de composition musicale.

It's part of the same process aesthetically. The sounds I'm attracted to out in the world are the sounds I'm attracted to if they were coming out of my electronics. I like electrical sounds and mechanical sounds. And I've found that when I go back to making electronic music, where I use an analog modular system for the most part, I shape my playing in a way that reminds me of how I move around with microphones in a space where sounds are happening naturally. For *Heard Laboratories*, I basically composed the pieces by walking around the space with my microphones. (*Ibid.*)

La sensibilité à laquelle fait appel Karel lors de la prise de son est la même que celle invoquée dans son travail de composition musicale. Sa manière de modeler les sons et de les articuler ou de les organiser avec son microphone répond aux mêmes visées esthétiques que celles qui le guident lorsqu'il produit de la musique électronique. Avec *Heard Laboratories*, Karel renverse la hiérarchie voulant que l'écoute causale ait une primauté sur l'écoute du son pour lui-même. La matière explorée, le protocole de création et les techniques d'enregistrement, donnent une prégnance aux qualités acoustiques qui transcendent quelque valeur indicielle du son. En effet, l'identification des sources est reléguée au statut de « note de l'auteur », une information

intéressante pour l'expérience d'écoute, mais non nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Chercher le nom de la source d'un son dans *Heard Laboratories* revient à chercher le nom d'un interprète sur une œuvre musicale : une ligne dans le livret du CD.

3.1.3 *Heard Laboratories, Performed*

Comme *Heard Laboratories* est une œuvre de *field recording*, le produit de longues prises de sons concrets ayant un lien important avec leur lieu de production, il demeure tout de même difficile de totalement soustraire ces sons du milieu qui les fait naître et de l'histoire que ce lieu raconte. Même si, comme nous l'avons vu, d'un point de vue conceptuel et expérientiel, la matière sonore est le principal objet de l'œuvre, les sources demeurent néanmoins comme des halos autour des sons, créant des catégories ou des schèmes pour notre écoute (les sons que l'on suppose de source humaine, par exemple, se distinguent des sons de nature mécanique). Cette catégorisation n'est pas une faiblesse de l'œuvre – au contraire, elle permet de nuancer la manière dont on perçoit les variations dynamiques et texturales de l'énergie qui se consume –, mais elle rappelle qu'il y aura toujours, même dans des circonstances comme celle-ci, où la hiérarchie se trouve renversée, une tension entre un son et l'activité qui le produit.

Cette tension existe toujours, mais elle est variable. Elle aura plus ou moins d'importance en fonction des situations d'écoute. Lorsque l'information contenue dans un son est vitale à notre compréhension de la scène, sa valeur comme indice devient de la plus haute importance : le poids et la masse d'un coup de tonnerre sont des corolaires indissociables de l'orage qui approche. À l'inverse, dans certaines situations d'écoute, l'identification de la source perd de cette primauté, le meilleur exemple de cela étant l'écoute musicale. Lorsque nous écoutons une musique instrumentale, il est certainement possible d'identifier les instruments qui jouent les différentes voix, mais cette information est secondaire dans l'appréciation de l'œuvre. Ce n'est pas le fait de *reconnaître* et d'*identifier* une clarinette ou un piano qui nous fait apprécier une des Sonates pour clarinette et piano de Brahms. Ce sont les mouvements dynamiques, rythmiques et tonals qui guident notre écoute. L'importance attribuée à la source n'est qu'affaiblie davantage lorsqu'il s'agit de musique électroacoustique ou électronique. C'est précisément ce déplacement du rapport son-source que Karel explore avec *Heard Laboratories, Performed*.

Heard Laboratories, Performed est une commande de l'orchestre de musique contemporaine Chicago Sound Map, présentée lors de leur concert annuel en 2008 au théâtre Claudia Cassidy du Chicago Cultural Center. La pièce, en deux parties, utilise comme partition les plages un et deux du CD de *Heard Laboratories*. Il s'agit d'une retranscription et interprétation directe de l'œuvre phonographique pour l'orchestre. Dirigée par Don Malone, l'orchestre est composé de Jen-Clare Paulson à l'alto, Kevin Davis au violoncelle, Jason Roebke à la contrebasse, Boris Hauf et Keefe Jackson aux saxophones, Jason Stein à la clarinette basse, D. Bayne au piano, Michael Hartman aux percussions ainsi que Todd Carter et Brian Labycz aux instruments électroniques. Un enregistrement multipiste du concert a été publié sur CD en 2009 sur l'étiquette *Kuro Neko Music*.³⁰

Pour arriver à cette interprétation de l'œuvre phonographique, il a fallu passer par plusieurs étapes. Dans un premier temps, Karel a produit des spectrogrammes des enregistrements. Ces représentations graphiques organisent les occurrences sonores dans un plan sur deux axes où l'abscisse représente le temps et l'ordonnée représente le spectre des fréquences. L'opacité des traces sur le plan traduit l'intensité dynamique des sons (un son faible sera peu opaque et un son fort sera très opaque). Karel a ensuite annoté le spectrogramme pour indiquer quel instrument ou groupe d'instruments pourrait couvrir tel ou tel événement sonore. Ces annotations n'étaient toutefois que des suggestions, Karel préférant laisser une certaine liberté d'interprétation aux musiciens : « I left a lot up to the musicians, because I knew them all as experienced improvisers. They were to listen to the tracks, look at the score, and decide amongst themselves how they wanted to attack this » (Karel dans Masters et Grayson, 2011). Cette liberté ne s'est pas limitée qu'à l'instrumentation. Karel a aussi inscrit dans la pièce une marge de flexibilité quant à l'interprétation rythmique et temporelle, ce qui a donné, de manière contradictoire, la réinterprétation chronométrée de la source phonographique.

I also left it up to them to interpret it time-wise. But rather than interpret the time loosely, which is what I expected, Don Malone the conductor, who was great, decided to interpret it second by second, very strictly. He was looking at a stopwatch and conducting the events exactly as they happened on the score. So you can put tracks one and two

³⁰ L'enregistrement de la performance de *Heard Laboratories, Performed* du Chicago Sound Map est disponible dans une liste de lecture sur YouTube via sa distribution avec CD Baby : [https://www.youtube.com/channel/UCNSvz-Utxa8XUYADfM_EeGQ]

of *Heard Laboratories* in two channels, and put the Chicago Sound Map performance in two other channels, and they line up really well. (*Ibid.*)

Ce qui est frappant dans ce qui en résulte, c'est l'extrême cohérence interne de la composition en tant qu'œuvre autonome. Les choix de mise en scène (de composition) lors de l'enregistrement de *Heard Laboratories* se traduisent par des mouvements musicaux organisés : des figures rythmiques et mélodiques qui évoluent, s'enchevêtrent, se succèdent, des sections musicales qui ordonnent et configurent l'ensemble de la pièce. Mais, malgré cette cohérence interne, la performance demeure profondément liée à son matériau d'origine, à un point tel que, comme le souligne Karel, les deux œuvres peuvent être diffusées simultanément, l'une devenant l'écho de l'autre. La zone de confusion est telle que la description que nous avons faite de ces quelques minutes de *Heard Laboratories*³¹ peut aussi bien servir à décrire ces mêmes moments de *Heard Laboratories, Performed*.

J'ai bien souligné l'aspect performatif de la prise de son chez Karel, et nous avons vu comment cette performance repose en grande partie sur sa capacité à composer en réagissant en temps réel aux éléments sonores à mesure qu'ils se manifestent. Ces enregistrements sont les témoins, non seulement des occurrences sonores, mais surtout de la performance improvisée de l'enregistrement lui-même. Il y a donc quelque chose de profondément pédagogique dans la transcription et la performance de ce type d'œuvre.³² En s'appropriant la matière, on pourrait se rapprocher de la performance et, à notre tour, raffiner notre écoute. *Heard Laboratories, Performed* semble s'emparer de ce postulat. Par l'analyse spectrographique, puis acoustique, elle nous demande : que reste-t-il de la matière lorsque nous la reconstituons qu'à partir d'une description de ses qualités matérielles ?

³¹ « Tout en interrompant tous les éléments aigus présents, la paire de sons percussifs déclenche un nouveau son : un petit frottement aigue répété de manière rapide et régulière (tsik-tsik-tsik-tsik-tsik...). Au bout de quelques secondes, la fréquence de répétition se désorganise un peu : d'abord on saute quelques coups, puis les répétitions semblent s'espacer et deviennent plus erratiques. Les éléments tonals réapparaissent doucement au bout d'une cinquantaine de secondes. Puis, deux sonneries. »

³² Cette pratique de transcription et la réinterprétation d'une œuvre improvisée n'est pas sans rappeler la tradition liée à l'enseignement de l'improvisation jazz qui consiste à transcrire et interpréter des solos improvisés de musiciens célèbres, un exemple répandu de cette pratique étant l'Omnibook de Charlie Parker. Cet exercice semble appuyer l'idée qu'il y aurait deux facettes de l'improvisation : l'individualité de la performance qui est indissociable de sa source, et la matière de la performance que l'on peut traduire par la transcription et la réinterprétation.

Ce qui est perdu, ce qui est conservé et ce qui est remplacé, voilà les enjeux fondamentaux de *Heard Laboratories, Performed*. Ce qui semble être perdu, ce sont évidemment les laboratoires et leurs machines, c'est-à-dire les sources elles-mêmes. Ce qui semble conservé, ce sont les qualités acoustiques des sons tels que captés dans la performance de prise de son : l'ordre et la fréquence d'apparition des événements sonores, les masses spectrales, les attaques, les grains et la dynamique des sons. Toutefois, il n'est pas nécessaire d'effectuer un spectrogramme des deux mouvements de *Heard Laboratories, Performed* pour voir que son empreinte acoustique n'est pas identique à celle de son matériel source. Tout l'intérêt de l'œuvre se cache dans cette différence. N'oublions pas que l'organisation opérée par Karel lors de la prise de son est faite non pas dans le but de produire une image fidèle de l'espace, mais bien dans le but traduire la sensation d'une énergie qui se dépense. Karel emploie les instruments à sa disposition – le microphone, le casque d'écoute et ses oreilles – pour tenter de traduire, dans le moment, cette expérience : « The microphones are the instrument. [...] While recording, rather than pressing stop, I usually keep the recorder running, and perform the recording – creating transitions, beginnings and endings in the process of recording itself. » (Karel dans Barrow, 2012 : 16) Comme Karel, les interprètes de *Heard Laboratories, Performed* se trouvent devant une matière qu'ils doivent traduire avec les instruments dont ils disposent. Cela veut dire que, dans certains cas, l'interprète pourra mieux traduire ce qu'il ressent dans son écoute de l'enregistrement en insistant davantage sur un aspect particulier du son qu'il doit jouer avec son instrument, plutôt que de tenter de l'imiter fidèlement, une réalité qui est très bien décrite ici par Karel :

I love the way that Boris Hauf in particular interpreted on tenor sax this event where a canister was being filled with nitrogen. It was this hissing kind of sound, and he didn't try to imitate the sound itself-- he didn't hiss through the reed. Instead he turned it into this weird, abstract musical phrase that repeated over and over. (Masters et Grayson, 2011)

Nous comprenons bien, dans cet exemple, comment il aurait été impossible pour un saxophoniste de maintenir, sur son instrument, un sifflement qui croit en intensité sur des dizaines de secondes. Pour contourner cette limite, le musicien improvise une phrase musicale dont la facture énergétique traduit la sensation d'intensification et de pression croissante présente dans l'enregistrement. L'écoute du preneur de son est relayée par l'écoute du musicien, chacun tentant de traduire, avec leurs propres instruments, leurs propres moyens, une sensibilité. Ici, le fait de déplacer l'écoute en redoublant la transcription d'un geste interprétatif (performatif), révèle l'utilité plus large de la

description dans une pédagogie de l'écoute. Tout comme Karel, lorsque je revendique la description comme une forme de transcription et de performance de l'œuvre, elle devient, pour moi, un moyen de partager, à travers l'écoute, des techniques, un savoir, une sensibilité. Ce sont précisément ces gestes de *description performative* que je mets en œuvre à divers degrés dans les créations sonores de la deuxième partie de cette thèse, et tout particulièrement dans le *Meta White Album*.

3.1.4 *Leviathan*

En plus de son travail en musique et en prise de son créative, Karel a également à son actif plusieurs contributions à des œuvres audio-visuelles à son actif, la plupart de celles-ci étant dans le cadre de sa collaboration avec le SEL (Sensory Ethnography Lab) de l'Université Harvard dirigé par Lucien Castaing-Taylor.³³ En ses propres mots :

Most of the work in the SEL is in video, and broadly involves trying to use image and sound to convey something about lived experience in ways specific to the possibilities of sensory media, and which would be difficult if not impossible to do through language alone. (Karel dans Peter Wright, 2013)

Pour Karel, les films du SEL partagent tous une foi phénoménologique en la réalité (« phenomenological faith in reality »). « This aesthetic attitude takes definite form in the sculptural approach to location sound » (Goldberg : 2013). Mais, dans cette approche « sculpturale », le son est davantage « canalisé » que « sculpté », cherchant à se rapprocher de l'« incarnation » (« embodiment ») plus que de la « reconstitution ». ³⁴

Un des films importants du SEL, et certainement un de ceux ayant connu le plus grand succès critique³⁵, est sans doute *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel.³⁶ Ce long métrage documentaire expérimental suit, jour et nuit, le quotidien de pêcheurs sur un chalutier. Et *Leviathan* semble être un film exemplaire en regard de notre question de départ : que

³³ <https://sel.fas.harvard.edu>

³⁴ Pour en apprendre davantage sur le SEL et la démarche de Pavel et Castaing-Taylor voir : Dustin Chang, 2013 : « Interview: Lucien Castaing-Taylor and Verena Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema », ScreenAnarchy.com

³⁵ Le film reçoit le prix FIPRESCI et le prix Don Quichotte au Festival international du film de Locarno, le prix New Vision au Festival international du film documentaire de Copenhague, la mention du meilleur film indépendant ou expérimental au Los Angeles Film Critics Association Awards en 2012 et le prix du meilleur film expérimental de la National Society of Film Critics Awards en 2014.

³⁶ Un court extrait de *Leviathan* est disponible sur le site Vimeo du SEL : <https://vimeo.com/45252172>

retenir du son, sur le plan de la description, au-delà de sa simple valeur indicielle, pour analyser ou composer le complexe audio-visuel ? Exemple notamment par le rapport ambigu qu'il installe entre ce qui est vu et ce qui est entendu, et ce, dès les premières minutes du film.

Le film débute dans le silence, sur un écran noir. Après quelques secondes, un grondement lisse émerge doucement dans les basses fréquences. Avec une ampleur dynamique croissante, les hautes fréquences se chargent en pulsant de manière irrégulière. Au bout de treize secondes, tandis qu'apparaissent sur l'écran dans un lettrage blanc évoquant une calligraphie dans la tradition des scriptora des moines copistes, les mots d'une citation du chapitre 41 du livre de Job évoquant le Léviathan, un son de fréquences moyennes possédant une plus grande charge tonale, sorte de vent sifflant, émerge doucement en oscillant lentement et de manière souple sur le plan du volume et de la hauteur.

'31 He maketh the deep to boil like a pot: he maketh the sea like a pot of ointment.

'32 He maketh a path to shine after him; one would think the deep to be hoary.

'33 Upon earth there is not his like, who is made without fear.

—Job 41

Sous le sifflement, des éclats complexes, avec une très grande charge de fréquences, sortes de vagues violentes, mais retenues, ponctuent l'espace, donnant une impression de proximité à l'horizon du paysage sonore.

Après une douzaine de secondes, la citation disparaît, laissant de nouveau place au noir. Le grondement devient de plus en plus instable : des gargouillis graves et sourds émergent et se résorbent, tandis qu'une lueur orangée apparaît et disparaît dans le bas droit du cadre. Alors que les éléments déjà présents se densifient et s'intensifient, de faibles cliquetis déstabilisent les hautes fréquences, tout juste avant qu'un puissant éclat métallique déclenche une série de bourdonnements et de sifflements mécaniques dont l'allure et l'entretien instables contrastent avec la souplesse des éléments naturels (vent, vagues), qui cèdent la place à des cliquetis et tintements métalliques irréguliers. La caméra cahoteuse et chevrotante finit par dévoiler, à travers le noir, des fragments de chaînes, une surface d'eau trouble, un bras, un casque, des caisses de métal, sans jamais que ces éléments puissent clairement être situés dans l'espace ou les uns par rapport aux autres. À 2 min

22 sec, une première marque de synchronisation timide : une main munie d'un gant vert secoue une énorme chaîne qui retentit en cognant sur l'anneau métallique d'un mat. La caméra se tourne nerveusement, vers le noir, vers la surface de l'eau, d'où émerge une énorme caisse tirée par un câble métallique. Alors que la caisse franchit la surface de l'eau, le grondement sourd qui accompagnait son apparition éclate en un bruit blanc concentré dans la fréquence aigüe. La caisse demeure suspendue dans les airs une fraction de seconde avant de percuter la coque du chalutier, produisant un puissant son nodal, grave, avec une attaque abrupte qui domine momentanément tout l'espace sonore. Nous sommes à 2 minutes 30 d'un long métrage d'une heure et vingt-deux minutes.

Dans cette séquence, il y a une grande cohérence spatio-temporelle entre l'image qui défile et le son qui l'accompagne, mais l'on n'arrive pas à concilier totalement ces deux canaux de perception. Ce flottement ne vient pas directement de la valeur indicielle incertaine de ces sons – nous n'avons aucun doute que ce que nous entendons provient de l'espace (réel ou recomposé) de l'image – mais, il y a quelque chose dans le son, dans la qualité même des sons, qui semble filtrer ou altérer nos perceptions auditives. Ce caractère singulier du son et des relations audio-visuelles dans la séquence d'ouverture de *Leviathan* est le produit des conséquences esthétiques inséparables du cadre technique lors de la prise de son. Comme l'explique Karel :

That opening shot, at least as far as what ended up in the movie, was recorded with the helmet-mounted cameras and their little built-in microphones. The cameras are in a waterproof enclosure, so you have this little mono microphone encased in plastic that records crunchy-sounding low bit rate audio. We had to filter those pretty dramatically so they didn't hurt your ears [*laughs*]. You can sort of still understand what people are saying, but it ends up sounding like it's coming through a few different layers, which it is. The way that sounds came through on those little GoPro microphones was incredibly unpredictable. (Karel dans Goldberg, 2013)

L'utilisation de GoPros directement fixés sur la tête des opérateurs comme instruments de prise de son vient sculpter drastiquement le caractère morphologique de tous les sons. Le faible débit binaire de l'encodage confère un grain particulier (« crunchy-sounding ») à l'ensemble de ce qui est capté, ce qui produit une uniformité texturale inattendue entre les différents éléments (le bateau, la mer, les hommes, les poissons). Le son est ensuite hautement filtré, d'abord par les coquilles hydrofuges des caméras, puis par des filtres d'égalisation lors du montage sonore, ce qui provoque une sensation étrange tout à la fois de très grande proximité et d'éloignement : les sons sont très forts

(poids), mais, malgré la force des sons, certaines parties échappent clairement à notre audition. Enfin, le son se comporte de manière imprévisible, mais cette imprévisibilité n'est pas due au comportement des sources. Les éclats de hautes fréquences et les assourdissements soudains déstabilisent l'auditeur ; on dirait que ce ne sont pas les sons qui se transforment, mais la manière d'entendre. Cette technique de prise de son agit également comme révélateur. Malgré l'incapacité de ces petits microphones à saisir pleinement et de manière « fidèle » l'ensemble des fréquences d'un son, ils peuvent néanmoins laisser apparaître de nouveaux traits dynamiques et texturaux du paysage sonore :

It wasn't only limitations: the technology also gave gifts. For instance, there were these weird resonances that would come through on these microphones. They're not a faithful representation of, say, the engine sound, but somehow—and I don't know exactly how this was happening—between the engine sounds, the camera enclosure, and the microphone itself, these weird resonances would emerge that seemed motivated by all of the above but not the direct result of any one of those things. We would exaggerate some of these emergent tones by using a filter to exaggerate a little peak frequency. There were a couple of shots where there would be a couple of frequencies that would be happening, and so I would exaggerate a different frequency in each channel to create an unsettled feeling. (*Ibid.*)

On voit bien comment, en fonction du contexte audio-visuel, la valeur indicielle du son peut rapidement perdre sa préséance en tant qu'outil narratif au profit d'une relecture / recomposition des éléments en fonction des qualités mêmes des sons. Ici, Karel met à profit les qualités de grain, de masse, de profil dynamique des sons (liés, dans ce cas particulier, aux techniques de prise de son) pour traduire une atmosphère, guider une écoute, partager une expérience. Cette idée de partage d'expérience est évidemment au centre de l'énoncé de principe du SEL ; elle y prend donc un caractère presque programmatique. En ce sens, le profond inconfort ressenti à l'écoute de *Leviathan* n'est clairement pas celui des pêcheurs. C'est celui du corps étranger, retiré de son milieu et parachuté dans un environnement qui lui est inhospitalité. Celui du poisson hors de l'eau.

In the case of *Leviathan*, one thing that was going on with the piece was that they [Castaing-Taylor et Paravel] had a very intense and pretty unpleasant time on the boat. So in part we were trying to create an intense and unpleasant experience in the theater. I'm not sure for whose benefit that is. (*Ibid*)

Les différents arts sonores et musicaux induisent des situations d'écoute uniques qui modifient notre rapport au son. La situation acousmatique affaiblit les liens entre un son et sa source, l'écoute musicale consolide ce lien, mais le rend presque totalement caduc. Le cinéma,

comme nous le montre Serge Cardinal, engage ces deux dimensions, et ce, en mettant en scène la dualité profonde de l'écoute :

L'écoute prend toujours en charge deux dimensions d'un même événement sonore. Elle saisit d'abord une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur. Le spectateur entend le son et écoute la source. L'unité conquise de la source filmique est le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes du son et de la source. [...] Ces deux dimensions se croisent et se confrontent ou s'éloignent et s'infirment. La dimension de la source et la dimension du son, non seulement permettent à l'écoute de construire un espace filmique complexe et multiple, mais obligent aussi le spectateur à fonctionner selon deux ordres perceptifs différents. (Cardinal, 1995 : 94-95)

Ce balancement entre l'iconique et le plastique multiplie les divisions et les dédoublements polarisés mais jamais dissociés: le son et la source, le lieu et l'espace, l'écoute du son ou de la source. Ces pôles sous tension inaugurent des champs de bataille : la source sonore filmique, la scène diégétique, l'écoute de la fiction. Des zones conflictuelles où le moi spectatorial clivé peut tendre vers l'unité circonscrite ou le débordement de la déconstruction. (*Ibid.* : 99)

La situation audio-visuelle reconnaît le lien entre son et source et en dépend pour la cohérence de la composition de ses scènes audio-visuelles. Mais reconnaître ce lien, c'est aussi reconnaître qu'on peut en jouer.

À l'instar de Chion, nous savons que l'unité minimale du son au cinéma est la source. L'identification des sources permet de subdiviser et d'organiser l'espace sonore en fonction du récit filmique et de la scène audio-visuelle³⁷. Mais les sons ont aussi des qualités ; ils possèdent des qualités morphologiques (poids, masse, grain, allure) uniques à chaque occurrence, suivant des degrés de stabilité variables³⁸. Premièrement, ces caractéristiques et ces comportements morphologiques sont le reflet de qualités particulières à chaque source : elles nous permettent de saisir des qualités matérielles des choses et d'attribuer des valeurs énergétiques aux actions. Deuxièmement, ils traduisent des qualités spatiales : les caractéristiques et comportements morphologiques des sons produisent des sensations de proximité et d'éloignement, des sensations de volumes, qui peuvent confirmer, compléter ou contredire ce qui est vu. Surtout, les sons induisent des qualités d'écoute : en visant directement la sensibilité du spectateur, les

³⁷ Le montage sonore est effectué en fonction d'une exigence « d'adéquation entre le son employé et l'effet recherché [...] assujettie entièrement à une logique narrative et dramatique » (Chion, 1998 : 187).

³⁸ Cependant, « l'effet lui-même n'est pas sans être influencé par la qualité de forme et de matière du son » (*Ibid.*).

caractéristiques et comportements morphologiques des sons peuvent traduire un état, induire un affect ; non pas seulement « ce qu'il faut entendre », mais « comment se sentir » en l'entendant.

Dans le contexte musical, la typo-morphologie sonore sert à circonscrire l'objet sonore, l'unité minimale de l'analyse et de la composition. Toutefois, l'unité minimale au cinéma demeure la source. Toute description utile du « son » au cinéma doit donc nécessairement rendre compte de cette nature du son : le son n'existe que dans un contexte ; ce contexte au cinéma est le contexte audiovisuel. On peut donc dire que la typo-morphologie sonore, au cinéma, sert à décrire les aspects du son qui permettent de « qualifier » les sources (les corps, les objets, les actions, les lieux, etc.). En ce sens, la typo-morphologie sonore devient un outil pour décrire la tension dynamique entre la nature identificatoire et qualificative de l'écoute (tension dynamique parce que ce que l'on ressent informe ce que l'on comprend, et vice versa). Qu'est-ce qui, « dans la nature du son », modifie les modalités de ma compréhension ou de ma sensation, en regard d'un plan, d'une scène, d'une séquence, d'un film ? Les critères typo-morphologiques permettent de décrire comment le son se situe ou se comporte dans le champ des hauteurs (profil de masse). Ils permettent de noter les ressemblances et les différences dans la microstructure et l'aspect énergétique de différents sons (grain, allure). Enfin, ils rendent compte des progressions ou des relations de l'intensité d'un ou des sons (profil dynamique). Que ce soit en ayant recours à un vocabulaire spécialisé comme celui développé par Pierre Schaeffer ou en se servant des richesses de sa langue naturelle en ayant recours aux métaphores ou à un vocabulaire plus universel, la description morphologique des sons agit comme révélateur, permettant de mettre en lumière des aspects plus fins ou plus nuancés de la perception. Elle nous permet d'éduquer notre oreille et, surtout, de partager ce que l'on entend. Le professeur qui met en scène, dans un exercice de description d'écoute, des tessitures, des profils de masse ou des mouvements dynamiques, rend l'élève sensible à ces formes et à ces mouvements. Le monteur sonore qui, dans ses échanges avec l'équipe de réalisation, associe formellement le grain de frottement d'un pas, celui d'un trait de crayon et celui d'un vent, partage une conception de l'organisation spatiale, thématique et formelle du plan, de la scène, du film : qualifier le son c'est, par extension, qualifier la source. En ce sens, pour le créateur que je suis, le recours à une description de la morphologie sonore au cinéma est utile, voire nécessaire, lorsqu'elle permet de rendre compte de phénomènes singuliers où les rapports entre identification (Écouter) et qualification (Entendre) contribuent à l'écriture filmique (ou à l'articulation du discours du film). Dans *Le silence des semences*, elle m'a permis saisir et de réarticuler la dynamique entre sens et

sensations : entre ce qui est écrit et ce qui est vu, entre ce qui est lu et ce qui est entendu, entre ce qui compris et ce qui est ressenti. Dans *Le rêve et la radio*, elle m'a rendu sensible aux qualités matérielles du son pouvant traduire une intention, un espace, un affect. Enfin, pour le lecteur de cette thèse, elle ouvre l'écoute et fournit un nouveau cadre de référence à partir duquel on peut comprendre les œuvres sonores. Pour le poisson, elle est le symbole d'une mort imminente.

3.2 Composer dans et avec l'espace : *Continental Divide* de Christian Calon

« Quel est le temps d'un très grand espace ? » Voilà la question, en lettre blanche sur fond noir, que nous pose directement le « film-installation » *Continental Divide*, de Christian Calon, présenté pour la première fois à la Cinémathèque québécoise, du 13 septembre au 3 novembre 2013³⁹. Dans cette formule compacte, Calon superpose, comme les strates du continent, toute l'intensité des termes qu'il choisit. « Le temps » : le temps géologique, historique, social et politique, c'est-à-dire le temps de constitution de l'espace qui précède le moment où l'on en fait l'expérience ; mais aussi le temps de cette expérience même, qui se dilate à mesure que l'espace se déploie. Et « l'espace » lui-même : celui d'un continent, de ses étendues et de ses horizons, de ses limites ; mais aussi « l'espace » de ses divisions : ses divisions naturelles (les chaînes de montagnes, les cours d'eau, les bassins versants) et ses divisions sociales et politiques (pays, provinces, comtés, villes). Cette première question est immédiatement suivie d'une seconde : « Et celui d'une image ? ». Parce que le temps d'une image ne serait pas que celui de sa durée chronométrée ; il pourrait être celui de son sujet (le continent) dans toute sa profondeur stratigraphique ?, ou le temps de celui qui prend cette image ?, ou le temps de celui qui la regarde ?, ou tout ça et autre chose encore ? À ces deux premières questions s'en ajoute une dernière : « Quel est le son d'un continent ? » Là encore, derrière la simplicité de la formule se cache toute la complexité des termes qui la compose. « Le son » : celui produit par le continent : de sources naturelles (des vents qui caressent ou frappent toutes ses formes et ses matières ; de l'eau : pluie, lacs, rivières, océans ; de la faune : du plus petit moustique aux bisons des prairies) ; de sources humaines (dans toutes ses activités sociales, individuelles ou collectives : loisirs, travail, déplacements, etc.) ou de sources mécaniques (engrenages, moteurs, usines, etc.). Mais ce sont

³⁹ Il est possible d'écouter ou télécharger une version stéréo de *Continental Divide* sur le site web de Vitheque : [\[https://vitheque.com/en/titles/continental-divide\]](https://vitheque.com/en/titles/continental-divide)

aussi ces sons modulés par l'expérience d'une écoute : celle de l'artiste qui sillonne le territoire ou celle du spectateur qui écoute une installation. Enfin, c'est le son – la sélection, l'agencement et la redistribution spatiale des sons – qui rendrait audibles les traits descriptifs du continent autrement inaudibles : le relief, les réseaux hydrographiques, la forêt, l'exploitation des sols, l'urbanisation.

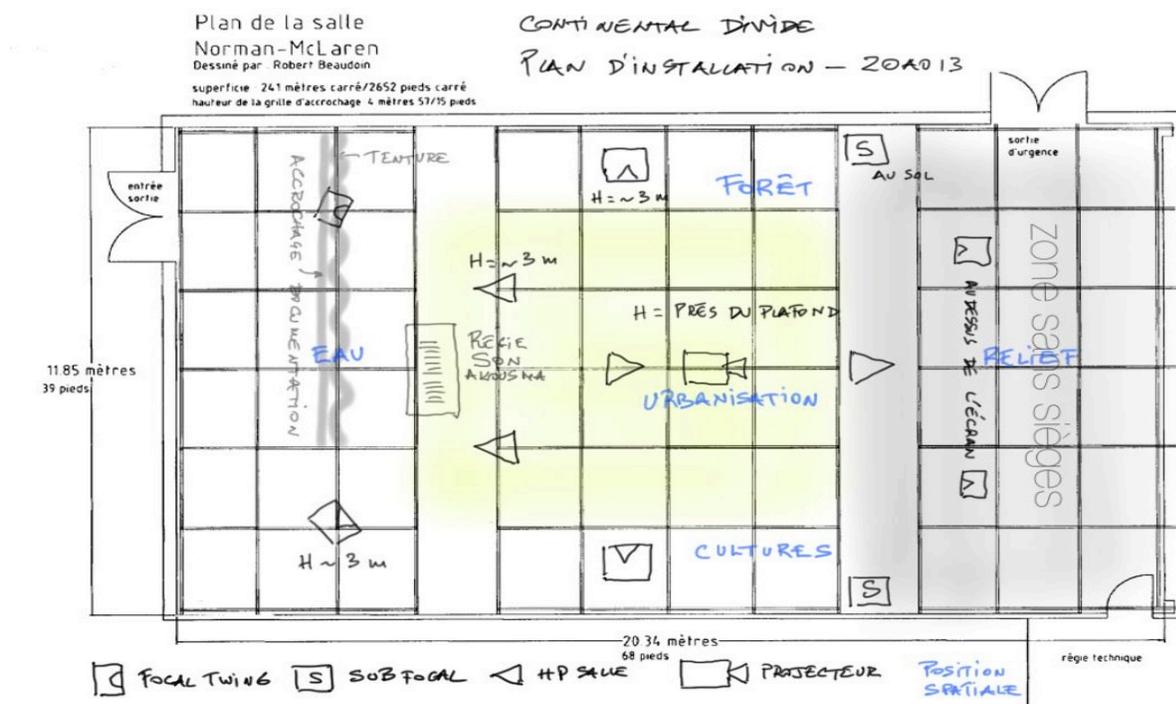
Mon objectif ici sera de retourner ces questions (« Quel est le temps d'un très grand espace ? », « Et celui d'une image ? », « Quel est le son d'un continent ? ») vers l'œuvre. Je veux m'adresser à l'œuvre pour voir comment elle formule ses pistes de réponse. En faisant se rencontrer le discours de Calon, une description des matériaux et une restitution descriptive de ma propre expérience de l'œuvre, je vais essayer de comprendre comment 1) un travail singulier des images et des sons, 2) un dispositif de diffusion particulier et 3) leur rencontre avec un sujet écoutant peut permettre de faire l'expérience audiovisuelle « du temps d'un très grand espace ». En dégagant ainsi certains traits stylistiques et techniques, et en cherchant à comprendre comment ceux-ci structurent notre expérience de l'œuvre, il sera possible de recadrer cette étude de *Continental Divide* dans une réflexion plus large sur la valeur représentative du son capté et reproduit — on en revient encore et toujours au problème qui anime ma pratique et ma réflexion.

3.2.1 Description du dispositif

Comme il est probable que le lecteur n'aura pas parcouru ni occupé l'installation, je prends quelques lignes pour décrire rapidement la disposition de la salle. Comme nous le verrons, cette disposition joue un rôle capital dans la perception que nous aurons de l'objet.

Dans sa première mouture, et celle qui nous intéressera dans le cadre de cette analyse, l'œuvre était présentée à la salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise. Voici le plan d'accrochage de l'installation. On voit trois paires de haut-parleurs suspendus au plafond, à environ dix pieds du sol, distribuées à l'arrière, aux côtés et à l'avant (tout juste au-dessus de l'unique écran). Quatre haut-parleurs, formant une paire stéréo, sont placés en douche au plafond et deux enceintes sur-graves sont placées au sol, contre les murs à droite et à gauche à environ dix pieds de l'écran. D'une durée de 90 minutes, *Continental Divide* jouait en boucle, de midi à la fermeture de la Cinémathèque. Les murs latéraux et arrière étaient drapés de velours noir. La salle, complètement sombre, était illuminée par la seule lueur de la projection. Lorsque l'écran était noir, on apercevait quatre zones très faiblement éclairées par des douches de lumière suspendues au

plafond. Une dizaine de chaises Adirondack et une chaise longue de jardin étaient distribuées dans la salle, invitant l'auditeur à s'installer confortablement pour la durée de l'œuvre.



3.2.2 Procédure : à partir de la lecture du titre

Le titre complet de l'œuvre est : *Continental Divide, essai sur la forme d'un continent d'après la transcription sonore de ses bassins versants*. En amont, un titre peut nous informer sur ce à quoi l'on va assister. En aval, il peut nous aider à mieux comprendre ce dont on a fait l'expérience. Que nous apprend donc ce titre ? Et comment cela peut-il nous aider à questionner l'œuvre ? Premièrement, il nous dit qu'il s'agit d'un essai, une « œuvre de réflexion » qui serait inséparable d'un point de vue, d'un point d'écoute : que veut donc nous faire voir et entendre Calon ? Deuxièmement, comme il nous dit qu'il s'agit d'une œuvre de réflexion, cela suppose que l'on peut « réfléchir » la « forme d'un continent » en se penchant plus particulièrement sur « ses bassins versants » : qu'ont alors de particulier ces bassins versants pour devenir matériau de réflexion sur la forme d'un continent ? Enfin, le titre nous dit que ce n'est pas par la retransmission de données brutes tabulées, par la description textuelle de ces données ou par une représentation

visuelle des lieux, des gens et des objets qu'on tire ces données que l'on peut « faire réfléchir » les bassins versants, mais par leur « transcription sonore » : qu'a donc de singulier le son capté, manipulé et diffusé qu'il puisse être ainsi générateur d'une « pensée sur le temps d'un espace » ?

3.2.3 Protocole de création

À la première de ces questions, Christian Calon offre des pistes de réponse dans l'un des cartons de présentation placé à l'entrée de la salle Norman McLaren. Calon écrit :

Ce projet tient de l'utopie et du documentaire ; très peu de la fiction. Il s'adresse à un observateur idéal dont le regard pourrait à la fois englober l'ensemble du continent et observer chacun de ses détails. Il utilise pour se réaliser les moyens de l'art : art sonore, art vidéo. Pourtant, son objectif étant de connaissance, il pourrait se réclamer d'une forme de science intuitive... (Calon : 2013)

D'abord, Calon présente une énumération (qui a tout d'une opposition : celle entre utopie et documentaire) qui lui permet de faire une distinction claire entre ce que vise son œuvre et le travail de fiction. Mais, dans cette énumération/opposition, Calon cache la clé qui permet la conciliation entre sa méthode de saisie des matériaux, qui a tout du documentaire (Calon a procédé à partir « d'une masse importante d'images filmées et photographiées le long des 41,000 km de [ses] parcours à travers le Canada, d'une quantité tout aussi imposante de documents produits par différents organismes gouvernementaux ou indépendants qui détaillent la topographie, les réseaux hydrographiques »), et sa méthode de restitution de ces données sous forme d'essai utopiste par la voie de la transcription sonore. Ensuite, recourant au « personnage conceptuel » de « l'observateur idéal », Calon présente sa propre posture de création : celle d'une conscience double et simultanée de l'immensité de son objet d'étude (le continent nord-américain) et des menus détails qui le composent (le relief, l'eau, la forêt, les cultures, l'urbanisation). Or, cette posture n'est pas atteinte par le recul objectif, mais plutôt par une subjectivité impliquée ; l'ampleur n'est pas celle du surplomb, mais celle de la transversalité ; le détail n'est pas celui de l'analyse, mais celui du contact direct. Je cite encore Calon :

Continental Divide est aussi un roadmovie. Il présente le point de vue privilégié d'un observateur, non limité par des contraintes de fonctionnalité (exploitation d'un territoire) ou scientifiques (sciences de la Terre), mais pouvant tirer profit de ces savoirs. Le projet possède cet avantage que lui donne le fait de reposer uniquement sur un pur désir de connaissance, relative à son point de vue et à son échelle; c'est-à-dire dans un rapport direct d'observateur inclus dans le paysage. (Calon : 2013)

C'est cette posture « d'observateur idéal », riche d'un foisonnement de « données objectives », mais pourvu d'une connaissance de ces données qui n'excède pas l'expérience initiatique du premier contact, qui permet à Calon de confronter ses perceptions entre elles sous forme de questionnement : Quelle sensation de temporalité fait vivre une vaste étendue ? Quelle est la durée d'une image fixe ? Et surtout, quel est le son d'un continent ?

3.2.4 Divisions naturelles

Bien sûr, lorsque Calon se demande « quel est le son d'un continent ? », il ne veut pas dire : quel est le son produit par un continent ? Il ne parle pas des grondements sismiques souterrains, pas plus que de toute occurrence sonore issue d'activités naturelles, humaines, mécaniques ou autre. La question « quel est le son d'un continent ? », c'est d'abord une question impliquée : est-ce que le continent peut être objet d'expérience ? et, si oui, à quoi peut ressembler cette expérience ? Pour y répondre, Calon doit d'abord qualifier ce continent. C'est là qu'il met en œuvre son premier mode d'approche, qu'on disait « documentaire », et qu'il se tourne vers une organisation naturelle et sociale du continent : celle de la ligne de partage des eaux.

En géologie, la ligne de partage des eaux, le « continental divide », désigne la démarcation selon laquelle les rivières et les fleuves s'écoulent dans des directions différentes vers les océans qui bordent un continent. L'exploration et le développement du territoire ainsi que les divisions les plus anciennes de cet espace sont entièrement conditionnées par ces contraintes naturelles. Le territoire canadien est subdivisé en trois réseaux hydrographiques principaux : les bassins versants océaniques de l'Arctique, de l'Atlantique et du Pacifique. Calon écrit :

Chaque bassin, présente des caractères et des paysages extrêmement contrastés. L'apport de nouvelles branches d'étude des sciences de la Terre, qui repensent en termes perceptifs l'analyse d'un territoire, m'a fourni les outils pour transposer les concepts et trouver des bases d'équivalence entre l'analyse d'un paysage et sa représentation possible par le sonore. (Calon : 2013)

À partir de toutes les données recueillies, les images filmées, les photos, la prise de son et tous les documents produits par les divers organismes, Calon a cherché « à corroborer des valeurs chiffrées à des données visuelles » et « à tracer une partition qui reprend et décrit les grandes manifestations d'un territoire démesuré et fascinant ». Par ce travail, Calon a voulu :

considérer la surface visible du continent comme une matière organisée. Une étendue sur laquelle des signes écrits, tracés, griffonnés et creusés par le temps, donne à lire une histoire de la matière et des êtres. Le paysage est cette histoire qui, si elle ne peut révéler directement sa forme (dissimulée derrière la prolifération des images), pourrait la manifester autrement. (Calon : 2013)

Cet « autrement », c'est la voie de la transcription sonore.

3.2.5 Transcription sonore

Pour élaborer la partition de *Continental Divide*, Calon a repris la structure tripartite du continent qui se sépare en trois bassins versants : Arctique, Atlantique et Pacifique. À l'intérieur de chaque bassin, les divisions naturelles (les écozones) forment des tableaux de durée variable. Chaque écozone se définit par une combinaison de cinq catégories : le Relief, l'Eau, la Forêt, les Cultures, l'Urbanisation. Puis, chaque catégorie est décrite par plusieurs paramètres dont la notation sert de cadre à la transcription vers les couches sonores individuelles. La partition sonore, générée lors de séances d'improvisation collective avec les artistes du son Mario Gauthier et Chantal Dumas, reproduit les grains, les textures, les densités, les profils dynamiques de chaque catégorie descriptives des écozones. Les forces sensibles de ces traits sont à leur tour resituées géographiquement dans l'espace du continent présenté dans l'image. Je cite encore Calon :

La nature particulière de *Continental Divide* tient aux fonctions que le son et l'image y occupent et au rapport qu'ils entretiennent. Ils sont organisés à la façon d'une polyphonie à six voix. La partie sonore, formée de cinq couches, est la transcription fidèle des tracés et profils dynamiques. Le son y révèle la forme du paysage. L'image, sixième voix de cette polyphonie, a pour fonction d'ancrer ces formes dans la matière du paysage. (Calon : 2013)

Mais, en vérité, le son est bien plus qu'une simple matière qui prend la forme, tantôt d'un relief montagneux, tantôt d'une forêt boréale, tantôt d'une chute torrentielle. Le son nous fait entendre le temps d'une traversée des hauts sommets, la durée d'existence d'une forêt, l'intensité des chutes. Cette dynamique audio-visuelle n'est possible que par les écoutes spécifiques que sollicite l'œuvre.

3.2.6 Sujet écoutant

Jusqu'à présent, le portrait que je tâche de brosser de *Continental Divide* s'effectue en mon absence. Le « je » qui décrit est dans l'antichambre de l'installation et n'a encore rien vu, rien entendu. Ce que « je » comprends de l'œuvre n'est ni d'images, ni de sons. Or, « c'est le propre de

l'objet esthétique de ne se révéler et de n'atteindre son être que par le don d'une conscience humaine ; c'est le propre de la conscience esthétique d'être seulement dans la visée où se révèle cet objet » (Taminiaux, 1957 : 93). Il n'est donc pas possible de véritablement appréhender l'œuvre sans s'y mettre en présence ; et c'est cette co-présence du sujet écoutant et de l'œuvre qui permet son devenir.

Listening is a subjective task that demands an attending engagement with the work for the time it plays rather than for the time I am prepared to listen, and grasps my being to understand that of the work. I am producing the work in my temporal presence, and that might take a while. (Vogelin, 2010 : 27)

C'est ma présence, dans sa durée, qui produit l'œuvre ; une durée qui échappe à ma propre volonté, une durée qui s'impose au gré du défilement des images et des sons. Et, dans cette durée, je me dois d'être attentif et de m'engager dans l'œuvre pour permettre à mon expérience de devenir porteur de discours. C'est donc maintenant que je pénètre dans la salle, que je laisse mes yeux s'habituer à la noirceur, que je m'assois sur la chaise longue au centre de la pièce : que j'écoute.

Interlude : premier compte-rendu d'une écoute de Continental Divide

[...] Silence. Noir. Abrupte : une nuée de moustiques virevolte dans la lumière d'un phare d'automobile. Devant : craquements, frottement, bourdonnement. ARCTIQUE. Les craquements s'estompent, les frottements se déplacent sur les côtés et le bourdonnement envahit tout l'espace.

TEXTE⁴⁰ qui défile sur l'image. Craquements devant : arrivent, repartent. Pulsation tonale mi-grave sur les côtés. Pulsation et bourdonnement s'estompent. Craquements restent seuls devant.

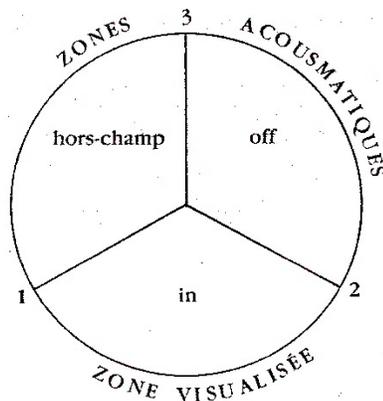
Fondu au noir/silence [...]

⁴⁰ « Le bassin de l'Arctique occupe le centre et le nord du continent. Traversant des formations géologiques majeures, les rivières qui le drainent coulent vers l'Océan Arctique et la Baie d'Hudson. Depuis la Cordillère montagnarde des Rocheuses, elles irriguent la vaste étendue des Prairies puis se fraient un lit vers le nord, au travers d'une des plus anciennes formations rocheuses de la Terre, le Bouclier canadien. "Kisiskatchewan" la rivière au flot rapide. Ses branches nord et sud prennent source dans le champ de glace Columbia à 50 km l'une de l'autre. Elles s'écoulent vers l'est, irriguant les Prairies, et se rejoignent à Saskatchewan River Forks, avant de se répandre en delta dans les grands lacs du Manitoba. Le fleuve Nelson draine ensuite leurs eaux à travers les Basses Terres subarctiques vers la Baie d'Hudson. »

3.2.7 Perception spatiale

Lorsque j'écoute *Continental Divide*, je deviens d'abord conscient du son dans l'espace. Cette conscience est activée par la circulation – le passage ou l'alternance – des occurrences sonores entre les enceintes de diffusion sonore situées autour de moi. L'espace dont il est question n'est pas celui que le son emporte avec lui, mais celui qui m'entoure. Du coup, l'orientation spatiale du son ne se fait pas en fonction de l'image, mais en fonction de mon corps, face à l'image.

Cette perception du son par rapport à l'image vient certainement compliquer la distribution spatiale du complexe audiovisuel la plus généralement reçue, décrite, entre autres, par Michel Chion. Chion propose dans *Le Son au cinéma* – et élabore dans *L'Audio-vision* – une tripartition de l'espace qui situe le son dans trois relations spatiales possibles avec l'image cinématographique. Elles sont : *in*, hors-champ et *off*. Le son du registre *in* comprend essentiellement tous les sons dont la source est visible dans le cadre. Si on peut voir ce qui produit le son que l'on entend, il est considéré *in*. C'est pourquoi Chion dit du registre *in* qu'il s'agit d'une « zone visualisée ». Cette zone visualisée est opposée à la « zone acousmatique », acousmatique voulant dire : « que l'on entend sans voir la cause origininaire du son » ou « qui fait entendre des sons sans la vision de leur cause » (Chion, 1990 : 63). On retrouve alors deux zones : l'une (la zone *in*) pour laquelle on peut voir les sources des sons qu'on entend, et l'autre (la zone acousmatique) pour laquelle on ne peut pas. La zone acousmatique est ensuite divisée en deux registres, hors-champ et *off*. Hors-champ désigne l'espace littéralement hors du champ. Un son hors-champ est un son acousmatique relatif à ce qui est visible dans le cadre, mais dont la source invisible est située dans l'espace contigu à celui qu'on voit dans l'image. Par exemple, un son de porte qui cogne pendant que ce qui est visible à l'écran, c'est un personnage qui réagit à ce son. Un son *off* est un son pour lequel la source présumée n'est pas seulement absente de l'image, mais également non-diégétique, située dans un autre espace-temps que celui de la situation directement présentée à l'image. Les exemples les plus courants sont la voix *off* ou la musique d'accompagnement. Chion illustre ces trois registres dans ce diagramme, où chaque registre est limitrophe aux deux autres.



1. Frontière in/h-c
2. Frontière in/off
3. Frontière h-c/off

Bien sûr, ces limites sont perméables, laissant le son circuler librement d'un registre à l'autre à mesure que l'image module elle-même.

Cette caractérisation des relations spatiales audio-visuelles est généralement répandue, même si elle est souvent insuffisante pour décrire la complexité des nombreuses situations intermédiaires – Chion concède lui-même que c'est le propre du cinéma de constamment inventer des nouvelles formes de relations spatiales audiovisuelles. Plus important, elle ne s'intéresse qu'à la valeur indicielle du son dans une relation de subordination du son à l'image.

Pourtant, quand j'écoute *Continental Divide*, je situe les sons, leurs mouvements, leurs agencements, tels qu'ils se distribuent autour de moi. L'organisation des sons n'est pas perçue en fonction d'un rapport direct avec l'image – par rapport à un champ ou une diégèse –, mais en fonction d'un rapport direct avec l'environnement, dont « je » fais partie. C'est dans et en fonction de cet espace, ou en fonction de la place que mon corps occupe dans cet espace, que je situe les sons. Cette centralité de la présence du corps dans le milieu de l'écoute nous ramène à la notion de « chair » et de « chiasme » chez Merleau-Ponty.

La notion merleau-pontienne de chair n'est pas étrangère à l'usage courant du terme, car elle correspond en partie à ce que la phénoménologie appelle « corps vécu » ou « corps animé » (S 287), c'est-à-dire le corps percevant et se mouvant, désirant et souffrant; mais elle s'écarte du sens habituel dans la mesure où elle vise, non pas la différence entre le corps-sujet et le corps-objet, mais plutôt, à l'inverse, l'étoffe commune du corps voyant et du monde visible, pensés comme inséparables, naissant l'un à l'autre, l'un pour l'autre, d'une « déhiscence » (VI 190, note) qui est l'ouverture du monde. La chair nomme donc proprement et fondamentalement l'unité de l'être comme « voyant-visible ». (Dupond, 2001 : 5)

Comme le souligne Renaud Meric (2012), l'entrelacement du visible et du voyant rapproche les deux termes dissemblants et traditionnellement dichotomiques. De ce fait, ces deux notions ne semblent n'en former qu'une (233). La notion de « chiasme » vient, à son tour, compléter cette notion de chair.

Reprenant un terme de rhétorique (le chiasme est une figure de style comprenant quatre termes dont les rapports sont l'inverse de ce que laisserait attendre la symétrie, comme être riche en défauts et pauvre en qualités), Merleau-Ponty fait intervenir la notion de chiasme à chaque fois qu'il tente de penser non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre. (Dupond, 2001 : 6-7)

Le problème, comme le remarque Méric, est que, même si Merleau-Ponty situe sa notion de chair dans un contexte plus large qui peut inclure l'idée du son et de l'écoute, il n'a pas lui-même développé cette opposition, ce « chiasme » (2012 : 234). En reprenant deux phrases de l'ouvrage *Le Visible et l'invisible*⁴¹, Meric fait remarquer « la difficulté de créer une relation charnelle directe entre le son et l'écoute » (*Ibid.*). Effectivement, l'opposition voix/ouïe n'est d'aucune façon équivalente aux chiasmes touchant/touché ou voyant/visible. Et même si nous remplaçons « voix », par « sonore » ou même « son », terme plus exhaustif qui s'aligne mieux sur ce que serait l'équivalent sonore du « touché » ou du « visible » (une sorte d'« écouté »), la relation écoutant/sonore demeure problématique du fait qu'elle ne conserve pas la circularité des pairs touchant/touché ou voyant/visible : « si l'écoutant peut saisir le sonore, peut-on créer un chiasme en retrouvant le contraire ? » (*Ibid.* : 235) Meric conclut :

Il semble qu'en réalité le terme « écoute » constitue à lui seul un chiasme : l'écoute est à la fois celui qui écoute et ce qui est écouté, ce qui saisit et ce qui est saisi. L'écoute trouve sa genèse dans « mon » corps et dans le monde, est simultanément le geste et le mouvement qui tente de saisir ce geste ou le mouvement qui oriente et dirige ce geste. (*Ibid.*)

Cette écoute double et simultanée du mouvement d'appréhender (je tends l'oreille) et d'être appréhendé (le son capte mon attention) est mis en scène par le dispositif de *Continental Divide*. Le son circule autour de moi et, de ce fait, place mon corps/écoute au centre du son/écoute. Pour

⁴¹ « Il y a un cercle du touché et du touchant, le touché saisit le touchant ; il y a un cercle du visible et du voyant, le voyant n'est pas sans existence visible ». Et dans une note en bas de page « que sont ces adhérences-là à côté de celles de la voix et de l'ouïe ? » (Merleau-Ponty, 1964 : 185-186 cité dans Meric, 2012 : 234).

que cela se produise, il faut toutefois que le dispositif recadre le son par rapport aux autres données (notamment visuelles) que je reçois dans un rapport dissociatif. Cela dit, je ne cesse pas pour autant de voir, ni de regarder. Toujours suivant Merleau-Ponty, ma perception demeure « une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens » (1945 : 88).

Interlude : deuxième compte-rendu d'une écoute de Continental Divide

[...] Noir. Bruit blanc à dominance grave apparaît très doucement à l'arrière. Ondulations vaporeuses blanches balaient l'écran de gauche à droite. Bruit blanc plus aigu sur le côté. NIAGARA. Bruit blanc des côtés contamine le devant et s'amincit pour acquérir une qualité nodale. Le tout : de plus en plus fort. Fondu enchaîné : la brume opaque caresse des rochers à droite du cadre dans un mouvement anti-horaire. Clapotis s'ajoutent au centre. La brume se densifie pour adopter une qualité plus liquide que gazeuse : mouvement descendant lent, mais lourd. Surplomb : eau trouble. Bleu. Les clapotis s'atténuent et disparaissent. Cime d'une vague stationnaire. Les bruits blancs s'atténuent légèrement. Blanc. Chute d'eau ralentie ; allure d'une masse mouvante ; un avant et un arrière-plan montrent la profondeur. Blanc sur noir. Chute en aplat : extrême ralenti (pulsé, non fluide). Bruit blanc plus aigu au centre disparaît. Les fréquences plus hautes disparaissent des côtés. Pas moins fort, mais plus sourd. Fondu enchaîné extrêmement lent : la chute blanche se transforme en eau houleuse noire striée d'écume blanche. Plus sourd encore, recule vers l'arrière. Fondu au noir. Abattement des fréquences jusqu'à laisser un grondement sous-grave venant de l'arrière [...]

3.2.8 Perception analytique

3.2.8.1 Écoute réduite/morphologie sonore

Dans l'élaboration de la partition sonore de *Continental Divide*, à travers leur séance d'improvisation, Calon, Dumas et Gauthier ont privilégié l'utilisation de sons synthétiques ou électroniques aux dépens des sons naturels issus de la prise de son libre. L'objectif était de réduire au maximum la nature référentielle du son. Selon Calon (2013), l'utilisation de tels sons nous oblige à une écoute en deux temps : d'abord, des sons pour eux-mêmes ; puis, du son avec l'image.

En ayant recours à des sons qui ont une valeur référentielle faible ou nulle, l'œuvre nous invite à entendre *in absentia* la matérialité brute des sons. De cette manière, la composition sonore nous invite à une écoute réduite des sons. À des fins de rappel, résumant les propos de Pierre Schaeffer, Michel Chion la décrit comme étant :

l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur. Plus précisément, elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens (qui traite le son comme intermédiaire vers d'autres objets visés à travers lui) pour la retourner sur le son lui-même. C'est l'événement que l'objet sonore est en lui-même (et non auquel il renvoie), ce sont les valeurs qu'il porte en lui-même (et non dont il est le support) que vise, dans l'écoute réduite, notre intention d'écoute (1983 : 33).

C'est cette attitude qui me permet d'entendre la masse, le timbre harmonique, le grain, l'allure, le profil dynamique ou profil mélodique des sons⁴². Je n'entends pas le son de l'image ; j'entends les formes, la matérialité du son *avec* l'image.

3.2.8.2 Spatialisation/égalisation

Malgré cette intention (celle d'inciter à une écoute des sons pour eux-mêmes dans un contexte audio-visuel) et le moyen mis en place pour y parvenir (celui du recours à des sons synthétiques plutôt que naturels), je surprends parfois mon réflexe naturel en acte, celui de l'écoute causale, cette attitude qui consiste à écouter un son pour en identifier la cause (Chion, 1990 : 25). Le cas le plus saillant de ce phénomène dans *Continental Divide* surgit durant la séquence dite des chutes Niagara. Dans cette séquence, Calon décompose les chutes par le moyen de cadrages serrés qui soustraient les chutes de leur environnement. De plus, chaque plan est ralenti à des niveaux de plus en plus extrêmes (l'avant-dernier plan est tellement ralenti qu'on voit la pulsation du balayement des cadres). Ces procédés visuels ont pour effet de rendre sensible la force de déferlement de l'élément géographique et géologique qu'est la chute.

Paradoxalement, dans ce moment d'abstraction visuelle, la partition sonore travaille un arrangement complexe de bruits blancs dont les qualités sonores sont facilement associables à ceux des bruits d'une chute. Je me retrouve donc presque conforté, pour une des rares fois dans

⁴² On reconnaîtra ici la déclinaison des critères morphologiques des sons proposés par Pierre Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* (1966 : 346-590).

l'expérience de l'œuvre, dans le fait de pouvoir enfin voir la source (ou, du moins, une source possible) de ce que j'entends. Mais cette possibilité causale est de courte durée. Dans un mouvement de l'avant vers l'arrière, le son se détache littéralement de l'écran et l'illusion de causalité s'efface. Je n'entends plus le son de l'image ; j'entends des sons, je vois des images. Ce processus de disjonction audio-visuelle est également exacerbé par une variation timbrale du tissu sonore qui, par soustraction des sons ou filtre de fréquences, étouffe le son. Ces variations dans la charge des fréquences suivent non pas les changements de perspectives visuelles, mais le mouvement spatial du son. Ce ne sont donc pas que les sons eux-mêmes, leur nature synthétique, qui les dissocient de l'élément visuel et permettent l'écoute de leurs qualités acoustiques propres. Les variations sonores (spatiale et timbrales) participent également à cet effet, contribuant à une véritable écriture *audio-visuelle*.

3.2.8.3 Écrans noirs/arrêts sur image

Dans *Continental Divide*, on peut aussi voir deux types d'écrans noirs. Il y a l'écran noir qui ponctue, qui permet le bon enchaînement entre les tableaux et les lieux. L'écran noir qui marque la fin d'une image et le début d'une autre. Puis, il y a un autre écran noir : celui de l'écart, de la rupture. On retrouve en quelque sorte la distinction que souligne Gilles Deleuze entre l'écran noir du cinéma classique et l'écran noir du cinéma moderne. Dans *l'Image-temps*, il écrit :

« L'absence d'image », l'écran noir ou l'écran blanc, ont une importance décisive dans le cinéma contemporain. C'est que, comme l'a montré Noël Burch, ils n'ont plus une simple fonction de ponctuation, à la manière de l'enchaîné, mais entrent dans un rapport dialectique entre l'image et son absence, et prennent une valeur proprement structurale [...]. Cette nouvelle valeur de l'écran blanc ou noir nous semble correspondre aux caractères analysés précédemment : d'une part, ce qui compte n'est plus l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images ; d'autre part la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une *ou* le début d'une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même. (1985 : 260)

Cet écran noir, on le voit, par exemple, dans la séquence de la rivière Thompson. Au début de cette séquence, Calton sillonne les routes de la vallée de la Thompson. Quand les cartons noirs viennent couper le flux des images, c'est le temps qui s'arrête. Ce noir n'est pas l'ellipse qui permet le passage d'un lieu à l'autre, le temps derrière les images qui permet de franchir les écarts d'espaces entre les lieux. C'est l'absence de temps ou, plutôt, l'impossibilité de rendre sensible, par le seul moyen de l'image, le temps du vaste territoire qui fait l'objet de cette exploration. Dans la même

séquence, l'enchaînement d'images figées (de photos, d'arrêts sur image) prolonge cette incapacité de l'image, figeant l'espace, le mettant hors du temps. En mettant l'espace de l'image hors du temps, celui-ci peut se reconstruire pleinement, à travers mes oreilles, dans l'imagination de mon écoute, sans cesse renouvelée par le déploiement incessant du son.

Interlude : troisième compte-rendu d'une écoute de Continental Divide

[...] *Noir. Devant : bleep tonal électronique avec un mouvement ascendant rapide dans le champ des hauteurs. Drone tonal grave à l'arrière ; cillement tonal aigu devant et sur-aigu à droite. Accentuation rapide, puis atténuation. Légère pulsation oscillant entre une plus grande présence de l'aigu (droite) ou du grave (arrière). THOMPSON. Chaîne de montagne : totalement statique, ciel : nuages immobiles, rivière qui coule dans la vallée (seul indice qu'il ne s'agit pas d'une image fixe). Mouvement panoramique vers la gauche : flanc de montagne ; train qui longe la rivière dans le bas du cadre ; mouvement inverse de celui qui balaie le paysage.⁴³ Cillement électronique à l'avant qui apparaît par petit coup. Accentuation et accumulations des drones. Frottement tonal qui monte rapidement dans le champ des hauteurs à l'avant gauche. Noir (le son continu inaffecté). Grésillement statique à l'avant. Travellings latéraux : vallées, montagnes, rivières, routes, nuages, voitures, camions. Le tissu sonore évolue par addition et soustraction de sons tonals continus à travers les différentes enceintes, ponctué par la présence absence du grésillement très présent à l'avant. Accentuation, puis interruption par un craquement abrupt dans le grésillement. Paysage fixe : collines clairsemées d'arbres ; proche horizon ; ciel dans un dégradé de gris. Oscillations nodales : côtés et arrière ; crépitement tonal à l'avant. Fondu au noir (le son continu inaffecté). Image fixe : falaise avec arbres. Noir. Image fixe : pont de chemin de fer. Image fixe : pont de chemin de fer décadré vers la droite ; montagne, ciel bleu. Noir. Image fixe : vallée avec agglomération de maisons. Noir. Les oscillations nodales s'atténuent un peu. Glitch électronique qui commence et se poursuit sur une série d'images fixes : route, montagne agglomération ; contrescarpe rocheuse couverte d'arbres morts ; lit de rivière large,*

⁴³ Dans un encadré en rouge au bas à gauche dans l'image : « Localisation : 50°N 121°O ». Dans les bandes noires en dessous de l'image : « Agglomération : Ashcroft, Cache Creek, Kamloops, BC. Écozone : Cordillère Montagnarde. Région : Plateau Thompson-Okanagan ».

bordé de montagne, haut sommet à l'horizon, ciel bleu clairsemé de nuages blancs ; sur la route, montages, ciel nuageux ; train ; autoroute, viaduc, montagnes. [...]

3.2.9 Perception synthétique

Les rapports dynamiques entre espace et temps, et la tension critique qui s'articule entre ces deux dimensions, sont au cœur de *Continental Divide* (« Quel est le temps d'un très grand espace ? »). Et cette tension ne peut s'articuler que par notre écoute, comme le décrit bien Salomé Vogelin : « listening to sound art and the sonic environment engages in the playful tensions of spatio-temporal productions and highlights the critical equivalence between spatial and temporal processes » (2010 : 124). De cette façon, *Continental Divide* nous fait entendre une homologie audio-visuelle (en opposition à une analogie audio-visuelle), c'est-à-dire, qu'il ne sollicite pas une écoute analogique qui invite à entendre dans la matière sonore les formes visibles à l'écran ; il invite à les *regarder* et à les *écouter* comme deux dimensions d'un même objet : dans ce cas-ci, le continent. C'est à travers l'écoute que Calon rend sensible les traits du continent qui échappent aux moyens de la cartographie traditionnelle : ceux du continent comme « étendue sur laquelle des signes écrits, tracés, griffonnés et creusés par le temps, donne à lire une histoire de la matière et des êtres ». Vogelin remarque : « sound maps the world not as borders and nations but as dynamic trajectories of individuals moving, being moved and remaining in place » (*Ibid* : 124). Le son incarne les dynamiques de la perception temporelle : « Sound dances timefully within experience. Sound embodies the sense of time » (Idhe, 2007 : 85). L'image déplie l'espace.

Cependant, ces perceptions d'espace et de temps ne se différencient pas au moment même de la perception. C'est justement le caractère synthétique de notre perception qui peut, comme c'est le cas au cinéma, nous donner l'*unité* de la forme perçue. Mauro Carbone, en reprenant Merleau-Ponty, la décrit ainsi :

Notre perception spontanée n'est pas analytique, mais synthétique et c'est *précisément pour cela* qu'on peut la considérer comme cinématographique. En effet, dans son caractère synthétique sont à l'œuvre des dynamiques qui sont essentielles pour nous donner l'*unité* d'une forme perçue ainsi que celle d'une séquence cinématographique. (Carbone, 2011 : 94)

À l’instar de l’expérience cinématographique, la synthèse perceptuelle des processus spatiaux de l’image et les processus temporels du son à l’œuvre dans *Continental Divide* permettent la réconciliation sensorielle de ces deux dimensions.

Christian Calon qualifie l’idée qui guide son travail de « chronographie ». Sa visée est de transmettre l’expérience concrète des formes de la nature qui ne sont pas transmissibles par les seuls moyens de la représentation graphique. En ayant recours à l’expression artistique, et plus précisément aux moyens de la création audiovisuelle, Calon vise une expérience capable de « montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l’arrangement temporel ou spatial des éléments » (Merleau-Ponty, 1945 : 103). En ce sens, l’idée même de chronographie est indiscernable de sa manifestation sensible. C’est par la perception que nous pouvons comprendre la chronographie de *Continental Divide* : « l’œuvre ne se pense pas, elle se perçoit » (*Ibid.* : 104).⁴⁴

3.2.10 J’écoute *Continental Divide*

J’écoute *Continental Divide*. Le son que j’entends ne trouve pas sa source dans l’image. D’une part, l’absence de sons référentiels, provenant de la nature, au profit de sons électroniques moins connotés, impose une écoute en deux temps : du son pour lui-même, et du son avec l’image. D’autre part, la spatialisation radicale contribue à l’effacement de toute causalité possible entre les sources visibles et les sons perçus. Et si parfois il se produit une affinité entre les attentes engendrées par l’image et ce qui est entendu (par exemple, par l’accumulation et l’intensification de bruits blancs sur la séquence des chutes Niagara), ce n’est que pour mieux s’y arracher par un geste violent de déplacement du son dans l’espace ou par un déphasage tout aussi violent entre nos attentes et ce que nous disent nos sens. Tous cela a pour effet de nous rendre sensible à l’écoute elle-même – à sa double nature : au corps écoutant et au produit de sa rencontre avec le son – et à toutes les opérations que cette écoute implique.

L’écoute que sollicite Calon n’est pas une écoute causale qui nous pousse à trouver dans l’image la source de ce qu’on entend ; elle est une prise de conscience de ce réflexe cognitif et le constat de son impossibilité dans le cadre de l’œuvre. Cette écoute n’est pas davantage une écoute

⁴⁴ Je détourne ici cette phrase de Merleau-Ponty: « c’est par la perception que nous pouvons comprendre le cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit » (1945 : 104).

analogique qui invite à entendre dans la matière sonore les formes visibles à l'écran. Elle n'est pas non plus une écoute spécialisée, une écoute musicienne comme dirait Pierre Schaeffer, qui « cherche plutôt à repérer de nouveaux phénomènes intéressants ou à innover dans la facture des objets sonores » (Chion, 1983 : 41). Cette écoute est le réseau d'analyse des dynamiques spatio-temporelles qui permettent de saisir « le temps » de ce « très grand espace ».

Calon déplace le site de l'œuvre. Le film n'est plus sur ou derrière l'écran ; il est dans l'espace de projection. L'idée de « film-installation » est donc essentielle. L'image est projetée, mais le son, lui, est installé, « étendu », dans l'espace. Le son n'est plus aimanté *dans* l'image, mais en tension *avec* l'image. Contrairement aux systèmes ambiophoniques qui visent à maximiser la transparence du dispositif et tendent à un raffinement toujours croissant de l'illusion d'effacement, ici l'installation, en distribuant le son en fonction de l'espace qu'occupe le sujet écoutant, inclut le sujet dans le processus rétroactif et productif de l'écoute. L'approche « chronographique » de Calon ne cherche pas à *représenter* les formes existantes de la nature ; elle vise à rendre sensibles, *à exprimer*, par des moyens sonores, puis audiovisuels, les dimensions du continent qui ne peuvent être représentées par l'image ou le son. Ce faisant, Calon semble mener à sa conclusion logique cette idée que nous avons emprunter à Bastien Gallet : le sonore peut laisser entendre ce qu'il y a dans un le lieu, mais peut aussi montrer *comment ce lieu se fait entendre*. C'est ce qu'on peut comprendre quand Calon nous dit qu'« un des objectifs de *Continental Divide* est de transmettre l'expérience concrète de la forme et de la nature de ce continent (de sa partie nord), qui ne peut être véhiculée par l'abstraction des représentations cartographiques ». Et, pour qui prend le temps d'écouter l'œuvre, on ne peut que sentir l'inutilité de cette dernière mise en garde que nous laisse Calon, avant de nous faire pénétrer dans la salle : « ce n'est pas tant d'espace qu'il s'agit, mais de temps. Pas non plus du son ou de l'image, mais de l'écoute et du regard ».

*

Ernst Karel et Christian Calon nous montrent comment l'écoute du spectateur joue un rôle actif dans la constitution de leurs œuvres. Les sensations de matières et les perceptions spatio-temporelles s'informent mutuellement en passant par l'oreille ou en imprégnant le corps. Ces deux dimensions du son et de l'écoute sont alors inextricablement liées aux puissances expressives de la création sonore et audiovisuelle. J'ai fait appel à l'écoute comme cadre conceptuel pour l'analyse de ces œuvres parce que les œuvres elles-mêmes font de l'écoute une de leurs conditions

d'existence, mais je l'ai également fait parce que l'écoute fournit le cadre conceptuel à partir duquel je pense ma propre pratique. Pour le *Silence des semences*, des problèmes de rythme et de densité spectrale soulèvent des questions de juxtaposition d'espaces imaginés et d'espaces perçus ; des problèmes de narration soulèvent des questions de perception d'indices spatiaux des mouvements d'un corps. Pour *Le rêve et la radio*, des problèmes de surmodulation et de saturation du son soulèvent des questions de point d'écoute ; des problèmes de jeu d'acteur et de mise en scène soulèvent des questions sur la manipulation de la matière sonore comme moyen de modifier les rapports entre identification (Écouter) et qualification (Entendre). Avec les œuvres sonores de l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace*, les postures d'écoute deviennent elles-mêmes des matières de l'expression : la position et le mouvement du corps du spectateur de la Face A dévoilent la prolifération des configurations matérielles de l'enregistrement sonore ; l'acuité perceptuelle et la sensibilité aux micro-variations sonores dans la Black box (*Trésillon*) tacent le parcours dans les profondeurs du son enregistré ; les différents degrés d'engagement de l'auditeur dans la Period room (*Masters' Voices*) révèlent les nombreuses strates de l'œuvre où la découverte de chaque couche successive informe celles qui la précèdent ; la culture phonographique, cinéphilique ou socio-politique sollicitée dans la White cube (*Meta White Album*) permet de juxtaposer un nombre infini de parcours à travers l'œuvre. Lorsqu'on pense l'écoute comme une dimension de la création sonore elle-même et qu'on la travaille à même les œuvres, elle n'est plus le point vers lequel converge tous les sons, elle est le prisme placé devant chaque œuvre pour en révéler le spectre chatoyant.

Conclusion

Pour le lecteur, cette thèse commence dans un lieu unique et privilégié. Un lieu où naissent les idées, où les problèmes se posent et où la création rend possible. Un lieu qui brouille les frontières entre sensibilité, réflexion, connaissances et acuité perceptuelle. Cette thèse commence dans une salle de cinéma. Cette salle n'est pas un lieu physique ; elle incarne plutôt une manière de structurer notre écoute, puis la manière dont cette écoute structure la pensée. Ce qui vient modeler ce lieu, lui donner son ampleur, sa force ou ses particularités, ce sont les œuvres elles-mêmes : les films qui viennent dicter leurs propres conditions d'écoute. Encore faut-il avoir de l'oreille. Avant de vous tourner vers une écoute pointue des œuvres sonores qui complètent cette thèse pour tenter de mesurer les conséquences de notre parcours à travers ces divers enjeux esthétiques et techniques du son au cinéma sur notre compréhension de l'étude du son, il convient d'approfondir la manière dont je souhaite que l'on interagisse avec ces œuvres.

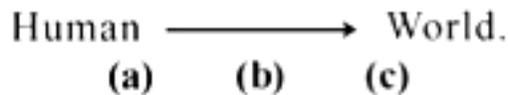
L'écoute : prolifération de sens

Cette méthode prend racine dans une phénoménologie de l'écoute. D'abord, parce que le réflexe théorique de la phénoménologie a une histoire qui est contemporaine à celle des enjeux exposés dans mon premier chapitre. En accompagnant la montée de l'expression, la phénoménologie a permis de voir dans et à travers la représentation. À ce titre, comme les tenants des courants expressivistes et leurs successeurs, une première phénoménologie (husserlienne) entraîne une réévaluation radicale du rapport sujet/objet. Le phénoménologue Don Ihde décrit cette relation de la façon suivante. Pour Husserl il y a, dans l'expérience toute entière, l'objet intentionnel de cette expérience (ou le corrélat noématique). Puis, en corrélation directe avec le noème, il y a l'acte d'expérience de l'expérience (ou l'acte noétique). Comme règle corrélative, l'intentionnalité maintient que, pour chaque objet de l'expérience, il y a un acte de conscience qui appréhende l'objet, et que, pour chacun de ces actes, il y a un corrélat intentionné. Cette corrélation comme modèle phénoménologique donne à la phénoménologie sa forme caractéristique. Ce qui se trouve à l'extérieur de cette corrélation fait partie de l'épochè, c'est-à-dire de cette « mise entre parenthèses » « de tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle » (Husserl, 1950

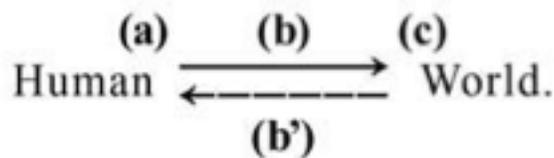
[1913]) : 101-3). Ainsi, tout objet-en-soi ou tout sujet-en-soi est exclu de la phénoménologie. Ihde poursuit :

It is here that the Husserlian avoidance of “realism” and “idealism”—both of which are ultimately inverse sides of the same “metaphysics”—arises. “Objectivism” and “subjectivism” are both part of a “Cartesian,” dualistic myth to which Husserlian phenomenology sees itself opposed as the radical alternative. (2007 : 35)

Ihde illustre cette corrélation à l’aide de ce diagramme :



Pris comme tel, il suppose trois points : (a) l’Être, (c) le Monde et (b) l’intentionnalité directionnelle – c’est-à-dire dirigée vers le Monde (qui peut être pris comme simple « objet » ou comme « ensemble ») – qui les lie. Quoique très simple, ce diagramme peut tout de même paraître problématique, car il semble supposer un regard extérieur, surplombant : « I who am “in” the equation am suddenly also “outside it” as a “transcendental ego” », nous dit Ihde. (*Ibid* : 36). C’est pourquoi la plupart des phénoménologues post-husserliens ont rejeté cette interprétation, préférant une interprétation qui ne nécessite pas le recours à la posture extérieure de l’ego transcendantal. Cette interprétation, nous dit Ihde, fait appel à une notion complémentaire à la corrélation Être—Monde. Si la flèche « extériorisante » de la relation intentionnelle (b) symbolise un engagement primitif avec le monde environnant, il se trouve que l’Être peut également « réfléchir » cet engagement par le biais d’une altération de l’expérience. Pourtant, cette réflexivité est également implicite à l’expérience.



En ce sens, dans ce rapport d’engagement direct du sujet dans le monde, le retour échoïque (b’) est un pas de recul, une sorte de distance qui peut être prise à l’intérieur du contexte plus large d’engagements. Ceci implique – de manière proprement anticartésienne dans l’alternative

phénoménologique radicale, précise Ihde – qu'on ne peut se « connaître soi-même » directement. Ce que je connais de moi-même l'est de manière indirecte, comme réflexion du monde, des autres. Ihde conclut :

Reflection is, in a sense, an experience of experience, but even here it can be seen that as a reflective experience it retains the essential shape of intentionality as experience of—and implies that my own self-knowledge remains essentially hidden. To truly “know himself” in phenomenology one must “know the world.” Reflective knowledge is, in spite of the present necessary linguistic conventions, quite distinct from a “Cartesian” introspective procedure. (*Ibid.* : 37)

Les trois axes (esthétique, technologique et inter-artistique) sont précisément ces tracés réflexifs intérieurs à notre expérience du sonore au cinéma. En partant de cette expérience, en la questionnant suivant cette phénoménologie, on se donne les moyens de réfléchir ces trois dimensions qui lui sont intérieures, qui la déterminent, qui l'historicisent.

Véronique Campan (1999) voit dans le dispositif même du cinéma une sorte de mise en scène de ce rapport échoïque au monde :

Comme la nymphe Écho, qui ne répète à l'identique que des phonèmes, mais transforme leur sens dans l'énonciation seconde qu'elle propose, l'appareil de reproduction cinématographique répercute les qualités physiques des sons, tandis que l'énonciation filmique, en les articulant autrement, modifie leur interprétation. (*Ibid.*)

Il est donc permis de croire qu'une telle posture puisse permettre d'échapper à la surdétermination des images et des sons *reproduits* par le dispositif cinématographique. Plus encore, elle ouvre à une prolifération de sens dans la dynamique audiovisuelle autrement imperceptible : elle permet de voir et d'entendre le moment de formation de ce que l'on voit et que l'on entend.

Écouter le son filmique comme un écho, c'est donc d'abord être sensible à la dispersion du sens. L'écho n'est la réplique ni du son qu'il répète, ni de l'image qu'il accompagne, mais le lieu de leur mise en rapport, le procès qui, modifiant l'un par l'autre, autorise leur modulation réciproque. (*Ibid.* : 63)

L'écoute : déhiérarchisation des sens

Bien entendu, cette expérience du monde doublée d'une expérience de soi dans le monde se fait par le biais de nos sens. Du coup, la phénoménologie permet de replacer l'écoute – et du fait

même l'objet de cette écoute : le son – au centre de la pensée. Penser l'écoute et une pensée de l'écoute, mais également penser avec l'écoute, cessant un instant de « réfléchir » pour tenter de « ré(ai)sonner ». Et ce geste conceptuel que nous permet cette posture singulière ne va pas sans se mettre à dos un réflexe théorique qui place la vue au centre de la pensée, réflexe théorique si profondément ancré dans nos traditions intellectuelles qu'il en paraît même naturel.

C'est à ce préjugé que s'attaque Ihde lorsqu'il s'en prend au « visualisme » qu'il conçoit d'abord comme une « symptomatologie de l'histoire de la pensée ». Le recours souvent métaphorique à la vue devient une variable qui peut être retracée à travers divers grands moments de notre histoire intellectuelle afin de montrer comment la pensée, sous l'influence de cette variable, a pris forme. (Ihde, 2007 : 6) Cette tradition intellectuelle est, pour Ihde, la conséquence de deux « réductions » profondément entrelacées. La première, plus ancienne, peut être vue comme une « réduction implicite » de la vue dont les sources proviennent de la pensée grecque classique (*Ibid.* : 6-8). La seconde réduction est liée de manière sous-jacente, presque imperceptible, à celle d'une simple préférence pour la vision. Ultimement, cette réduction de la vue en est une qui divise « sens » et « signifiante », division qui naît de la primauté du doute sur la perception elle-même, ce qui résulte en une diminution de la richesse de tous les sens (*Ibid.* : 8-13).

This progressive march of reductionism in philosophy is more than a mere visualism which stands as its symptom. It is a tendency which lies more deeply in a certain self-understanding of philosophy. On a surface level, and again symptomatically, a visualism can be called into question by pointing up consequences that lead to the inattention to important dimensions of experience in other areas, here, in particular in an inattention to listening. Not only are sounds, in the metaphysical tradition, secondary, but the inattention to the sounding of things has led to the gradual loss of understanding whole ranges of phenomena that are there to be noted. (*Ibid.* : 13)

Ce que Ihde identifie ici, au-delà du « visualisme comme symptôme », c'est la tendance réductionniste toute entière qui, cherchant à purifier l'expérience, finit par démentir sa richesse à la source. Un déplacement vers ce que Ihde appelle la « dimension auditive » (auditory dimension) revêt plus qu'une simple substitution de variables. C'est d'abord un décentrement intentionnel d'une tradition dominante dans le but de découvrir ce qui est potentiellement manquant dans la double réduction de la vue comme métaphore et comme variable primaire. Ensuite, « this deliberate change of emphasis from the visual to the auditory dimension at first symbolizes a hope to find material for a recovery of the richness of primary experience that is now forgotten or covered over

in the too tightly interpreted visualist traditions » (*Ibid.*). Cependant, l'ouverture qu'offre l'hd sur la dimension auditive ne doit pas servir à simplement renverser la hiérarchie des modes de pensée. Au contraire, elle doit permettre l'ouverture d'un dialogue entre ces modes de pensée : entre le visuel et le sonore, entre le regard et l'écoute... entre la recherche et la création. L'ouverture de cette voie de communication peut permettre de renouveler les échanges possibles entre les œuvres sonores de cette thèse et les conséquences pratiques et esthétiques dégagées de notre expérience du cinéma : le dialogue devient alors possible entre des expériences qui trouvent leur modèle dans la vue et certaines expérimentations qui explorent l'écoute (entre un montage image un montage sonore, par exemple).

L'écoute : formuler des questions

On voit prendre forme une posture théorique et pratique portée par une volonté de redéfinir notre rapport aux objets, aux sens, et l'expérience esthétique et théorique qui résulte de la rencontre des deux. Encore une fois, l'écoute se présente comme un schème d'exploration d'un exercice supérieur de la recherche-crédation Mais comment cela peut-il informer davantage notre compréhension des enjeux esthétiques et technologiques liés à un problème philosophique (l'expression) qui prend forme aux limites d'un art (le cinéma) et d'une matière (le son) ? Si la phénoménologie doit nous aider, ce n'est pas qu'elle doit fournir des réponses ; elle doit formuler des questions.

Je me dois de réaffirmer la nature exploratoire de cette recherche : ma volonté de procéder à l'exploration successive (ou entrecroisée) de mes diverses pistes de réflexion en ayant comme seul présumé la confiance que c'est la rencontre avec des objets singuliers qui pourra générer ma pensée. Cette posture n'est pas sans rappeler celle de Pierre Schaeffer. Les recherches de Schaeffer, dont le fort de ses résultats sont publiés dans son *Traité des objets musicaux* (1966), se fondent sur « le refus, au départ, de tout *a priori* [et] la volonté d'embrasser la totalité du monde sonore » (Schaeffer, 1976b : 58-59). D'emblée, les sciences acoustiques et les théories musicales pourraient suffire pour remplir ce dessein. Or, pour Schaeffer, *l'expérience scientifique* – qui relève tant de l'acoustique physique que de l'acoustique physiologique – et *l'expérience esthétique* – qui relève tant de la production d'objets sonores qu'à leur intégration dans le domaine musical – constituent deux mondes contigus, mais distincts. En effet, si le domaine de la recherche acoustique

est bien délimité, s'intéressant spécifiquement à la « chaîne de transmission électro-acoustique-physiologique, qui va du corps sonore au tympan (l'oreille physiologique étant, bien entendue, incluse) » (Schaeffer, 1976a : 32), l'expérimentation musicale ne connaît d'autre outil que l'oreille elle-même. Non pas l'organe physique, « l'oreille sensorielle », mais « l'oreille musicale » qui caractérise une sensibilité particulière, comme dans l'expression « avoir de l'oreille ». De ce fait, l'oreille dont parle Schaeffer comprend à la fois le dispositif de réception et le réseau d'analyse. « Si l'oreille est ainsi le seul juge du phénomène musical, c'est à elle et non à l'analyse mathématique ou à la technologie électro-acoustique de choisir et d'inventer, s'il le faut, les sons qui lui conviennent » (*Ibid.*). En remettant l'écoute au centre de l'étude musicale, Schaeffer met l'accent sur le corrélat entre « phénomènes mesurables (c'est-à-dire physiques) et perceptibles (c'est-à-dire psychologiques) », reconnaissant ainsi qu'il n'existe d'objets extérieurs qui soient « marqués par les activités de perception et d'intention du *sujet* » (Solomos, 1999 : 62).

Et c'est là que Schaeffer a recours à la phénoménologie pour, d'une part, « clarifier certains mots et contribuer à la fondation d'une nouvelle discipline » et, d'autre part, « constatant l'absence d'une pensée explorant ce champ intermédiaire entre l'acoustique et la musique, « définir une recherche qui vise, cette fois essentiellement, le musical » » (*Ibid.* : 56). « Il ne s'agit donc pas d'élaborer une philosophie de la musique, une exploration de la musique avec une terminologie philosophique, etc., mais, simplement, de *penser* la musique » (*Ibid.*). Ainsi, la phénoménologie que *pratique* Schaeffer se rapproche davantage de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty que des travaux d'Husserl (*Ibid.* : 58) : il ne s'agit pas pour lui « d'appliquer la phénoménologie à la musique », mais plutôt « de se servir de la première pour penser la seconde » (*Ibid.* : 59). Comme la musique, et comme le cinéma, la phénoménologie est une « pratique » qui produit de la pensée. En ce sens, il ne s'agit pas d'élaborer une phénoménologie de l'écoute cinématographique, mais de *pratiquer une écoute phénoménologique pour penser le cinéma à travers la création sonore, et le sonore à travers le cinéma.*

Écoute : écouteS, réécoutes

Mais que signifie alors *pratiquer une écoute pour penser* ? Que signifie cette écoute de recherche-crédation ? Et, plus précisément, quel serait l'objet de cette écoute qui serait bonne à penser, et peut-être à philosopher ? Dans l'oreille de Schaeffer, on retrouve le dispositif de

réception et le réseau d'analyse. Dans le verbe écouter, nous dit Nancy, il y a la rencontre d'un organe et d'une tension, une intention, une attention (2002 : 17-8). Qu'est-ce donc qu'écouter *philosophiquement* et, plus encore, *phénoménologiquement* ?

It is more than an intense and concentrated attention to sound and listening, it is also to be aware in the process of the pervasiveness of certain "beliefs" that intrude into my attempt to listen "to the things themselves." Thus the first listenings inevitably are not yet fully existentialized but occur in the midst of preliminary approximations. (Ihde, 2007 : 49)

Ihde nous ramène à l'idée de rejet de tout *a priori*, mais le rejet n'est pas catégorique. Il ne s'agit pas de se vider de toute croyance pour s'adonner à une écoute vierge – si, même, une telle chose est possible. Il s'agit, plutôt, de s'adonner à l'acte (d'écoute), de se mettre en présence (du son « pour lui-même »), tout en incluant dans ce processus une « conscience » que certaines « croyances » puissent influencer le processus. Du coup, par la simplicité même du geste – c'est-à-dire, sans avoir à se soumettre d'emblée à un schème qui déterminerait le déroulement du processus – il devient possible de déplacer certaines croyances qui, échappant à notre conscience, venaient bloquer l'horizon de notre écoute. « Listening begins with the ordinary, by proximately working its way into what is as yet unheard. » (*Ibid.*) Dans son application concrète, cela implique simplement de déplier tous les gestes de l'écoute : sensible, intelligible, techniques, théorique, culturel. On voit encore comment questionner notre expérience des œuvres suivant une phénoménologie de l'écoute permet de saisir et de décrire les gestes de notre écoute qui seraient déterminés par les trois axes (esthétiques, techniques, inter-artistiques) qui intéressent ma pratique et ma réflexion.

Si l'écoute philosophique implique une « conscience », c'est qu'elle implique un « sujet ». Ce sujet *pratique* une écoute et, ce faisant, « tend vers » l'entendu, l'entendement : « écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (Nancy, 2002 : 19). Inaccessible parce que constamment déplacé par la présence réciproque du sujet écoutant qui *fait partie de l'entendu*, l'invente, le réinvente.

The listening subject invents, he practices an innovative listening that produces the world for him in a phenomenological sensory-motor action towards the heard, and his auditory self is part of the heard in reciprocal intersubjectivity. (Vogelin, 2010 : 10)

Le sujet peut faire varier son engagement perceptuel, ce qui produit de la différence. Et c'est à travers cette différence que *l'écoute* permet d'articuler, par l'écoute d'œuvres, de textes, de votre environnement, les conséquences de la perception auditive et de la subjectivité comme expérience philosophique. Cette variabilité de l'engagement perceptuel peut, comme le fait Ihde, se voir aussi comme *une perception à focale variable* (« variable focus ») ajustant le cadre de notre perception et, par conséquent, le rapport de l'objet à un fond (spatial) ou un flux (temporel) (2007 : 73-83). Mais cette variabilité correspond d'abord à une posture d'écoute plurielle. Elle implique un sujet capable d'accéder simultanément à toutes les couches de la profondeur de son écoute : capable d'extraire l'ouïr de l'écoute, capable d'entendre au-delà de ce qu'il comprend⁴⁵, une fois *entendu* qu'« « entendre » veut aussi dire « comprendre » » (Nancy : 18). *L'écoute philosophique* se situe dans l'interstice entre l'événement et son appréciation ; son objet est l'ensemble qui unit l'occurrence et sa perception. Cette écoute, c'est ma méthode, et c'est celle que je partage avec vous. Une écoute qui s'ouvre à la prolifération de sens et ne se soumet pas à la surdétermination ; une écoute qui entre en dialogue avec le regard et ne hiérarchise pas les sens ; une écoute qui formule des questions, non pas des réponses ; une écoute plurielle capable de rendre compte des phénomènes sonores dans toute leur complexité. Et qui le fait d'autant plus que, par fond spatial et flux temporel, elle entend (ou comprend) aussi les déterminations esthétiques, techniques, inter-artistiques.

⁴⁵ On reconnaîtra ici les quatre écoutes décrites par Pierre Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* (1966 : 112-128). Schaeffer distingue ces quatre modes de l'écoute (Écouter, Ouïr, Entendre, Comprendre) qu'il numérote de 1 à 4 dispose sur un tableau à quatre quadrants. « Ces quatre secteurs ainsi définis [...] serviront à penser aussi bien la recherche musicale que le fonctionnement de la musique traditionnelle, les rapports de la musique et du langage que ceux du signal physique et de l'objet musical. Ils résultent en effet du croisement de deux dualismes que l'on rencontre dans toute activité de la perception : le dualisme Abstrait/Concret et le dualisme Objectif/Subjectif (lequel consiste à confronter l'objet de la perception et l'activité de la conscience percevant) » (Chion, 1983 : 25).

Partie 2

La couleur du temps, le son d'un espace

Exposition

Cette deuxième partie de la thèse prend la forme d'une série d'œuvres sonores conçues et réalisées dans le cadre de l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace*, présentée au Centre d'exposition de l'Université de Montréal entre le 12 mai et les 13 août 2022. Comme l'indique son programme, l'exposition fut réalisée « par un collectif transdisciplinaire d'artistes et de commissaires, à partir d'un processus de recherche-crédation » en intégrant « aux arts visuels des méthodes de conception collective exploitées dans les domaines du cinéma, du théâtre et, surtout, de la production d'albums musicaux ». Les œuvres sonores que j'ai créées pour cette exposition existent donc en interaction avec d'autres œuvres : elles sonorisent des images et des espaces (de Jean-François Côté), elles donnent une présence sonore à la matière (de Claire Renaud), elles ressuscitent des technologies de diffusion sonore et des pratiques d'écoutes centenaires (de Mario Gauthier), elles projettent l'industrie du disque et la culture populaire à travers le prisme politique et social (de Serge Cardinal), elles font du geste même de mixer une œuvre d'art (de Karine Bouchard).

Aux visiteurs, l'exposition était présentée comme suit :

La couleur du temps. Le son d'un espace

Entre l'écoute des disques que l'artiste Charles Gagnon avait rassemblés dans son studio et la mise en espace de quelques images et sons gravés sur le Golden Record, la présente exposition propose d'interroger des moments de l'histoire de l'enregistrement sonore et du disque. En écoutant le premier geste de l'enregistrement, c'est-à-dire la gravure, quel imaginaire musical et quels souvenirs sonores émergeront, qui continuent peut-être à hanter les dernières technologies d'écoutes ? En recomposant le White Album des Beatles, quels enjeux sociopolitiques remonteront à la surface de cette plaque tournante de la culture populaire ? En se prenant un instant pour un chien qui tend l'oreille à un enregistrement, entend-on nécessairement la voix de son maître ou bien les dimensions acoustiques, technologiques, mythologiques, qui donnent à cette voix son pouvoir ?

Empruntant des manières de questionner à l'archéologie des médias, à la muséologie, à l'histoire de l'art, au cinéma et au théâtre, l'exposition extrait quelques fragments de l'histoire matérielle de l'enregistrement du son et de la musique pour en exposer les valeurs poétiques, culturelles, sociopolitiques, économiques et historiques.

Le disque vinyle joue le rôle d'un modèle pour l'imagination : il a inspiré la création des installations ; il devrait inspirer l'expérience de l'exposition. Le disque est non seulement la technique exemplaire d'une matérialisation du son, de sa conservation, de sa diffusion et de sa collection, il est aussi quelque chose de semblable à un espace muséal : un espace d'échange entre éléments textuels et visuels, entre musiques et sons, qui nous engage à prolonger le saut d'une plage musicale à l'autre en une expérience de recomposition des archives de la culture musicale et du son enregistré ; à prolonger le frottement de l'aiguille contre le sillon en un geste de gravure de ses propres souvenirs sonores ou musicaux ; à prolonger l'écoute ludique d'une chanson ou d'une voix en une écoute critique des transmissions culturelles et des récits fabulatoires qu'elles rendent possibles.

Si cette culture matérielle de l'écoute s'est considérablement transformée depuis l'usage croissant des fichiers numériques, dont le MP3, le disque vinyle continue aujourd'hui de coexister avec ces autres formats au sein de l'écologie technologique. Il se peut même qu'il soit la clé de voûte qui fait tenir l'imaginaire de ces dernières technologies. (Bouchard et Cardinal, 2022)⁴⁶

Je me servirai de ces dernières pages pour présenter brièvement chacune des œuvres et donner leur place dans l'exposition.

1. Mixer au corps : tensions entre espaces sonores et visuels (Face A)

Le Centre d'exposition, qui a une surface de plancher d'environ 30 mètres par 30 mètres, est séparé en deux par un grand mur central perpendiculaire à l'entrée. La première zone dans laquelle il pénètre, le visiteur comprend qu'il s'agit de la Face A de l'exposition. Dans cet espace, il découvre l'installation vidéographique de Jean-François Côté, qui prend la forme de quatre écrans circulaires de huit pieds de diamètres (trois sur le mur de droite et un sur le mur de gauche) sur lesquels sont projetés (dans le sens horaire à partir de la gauche) un plan fixe d'une grange qui brûle, un plan en plongée rigoureusement verticale d'un personnage dans un champ labouré légèrement couvert de neige, un gros plan ralenti des chutes Montmorency, et un plan fixe d'un ciel bleu régulièrement sillonné des trainées de condensation d'un avion. Chaque plan, de durée différente, tourne en boucle.

⁴⁶ Toutes les citations de Bouchard et Cardinal (2022) sont tirées des textes commissariaux sur les murs et les cartels de l'exposition *La couleur du temps, le son d'un espace*.



Photo : Guy L'Heureux © 2022⁴⁷

La composante sonore de l'œuvre – pensée véritablement comme une conception sonore pour ces images et non comme une œuvre autonome – est diffusée sur quatre canaux monophoniques, chaque canal correspondant à un écran. Alors que le sujet de chaque plan renvoie à l'un des quatre éléments (l'eau, l'air, le feu, la terre formant évidemment un tout), le son décompose et associe à chacune de ces images, et ce, en fonction de ses caractères morphologiques, les composantes du son d'un disque vinyle qui tourne à vide sur un tourne-disque : le son de la poussière sur la surface du disque (feu), le son du stylet qui accroche des égratignures (terre), les sons mécaniques du stylet qui frotte contre le sillon (eau), le son du signal électrique de l'appareil (air). Au départ d'une boucle de 15 minutes, chaque écran diffuse uniquement le son qui lui est associé. De manière très lente et progressive, le son de tourne-disque associé à chaque écran se transforme en un montage sonore complexe composé de sons de sources sonores analogues à celles présentées dans l'image : des enregistrements de brasiers (feu), des prises de sons souterraines (terre), des enregistrements de chutes d'eau et de cascades (eau), des enregistrements de vents et

⁴⁷ Toutes les photos de l'exposition sont de Guy L'Heureux © 2022

d'interférences radiophoniques (air). En se transformant, chaque canal sonore se glisse dans les autres. Après une dizaine de minutes, une fois le son redistribué en quatre canaux monophoniques identiques diffusant la somme des quatre parties, les éléments se retransforment imperceptiblement en un son de tourne-disque. Les quatre composantes du tourne-disque sont alors réunies à chaque écran.

Aux visiteurs, l'œuvre est présentée comme suit :

Pour une poésie du disque vinyle

La matérialité de l'enregistrement sonore se dévoile dans un jeu de résonance entre les sons, les images et les espaces. L'installation reflète le potentiel du disque vinyle qui déploie ses propriétés intrinsèques lorsqu'il se met en marche, au profit de l'écoute : la circularité, le sillon, les sauts, la vitesse de rotation, le grésillement, etc. Si des dialogues entre le noir de fumée, la gravure, le bruit blanc (white noise) survivent à travers les images absorbées dans le feutre, les bruits mêmes d'un disque se mouvant sur le plateau du tourne-disque se font entendre à travers la nature et les temps de l'image : les sons de la mécanique, le signal électrique, les égratignures sur les reliefs du sillon et la poussière qui s'y est accumulée au fil du temps. Ce disque qui révèle sa propre musique est évoqué par bribes, en écho aux différents espaces de l'exposition. (*Ibid.*)

Face B

En se rendant au fond de cette première salle, il est possible de contourner le mur mitoyen pour se rendre de l'autre côté où se trouve les trois autres œuvres. Trois grands cubes noirs sont disposés dans l'espace ; chacun possède une entrée voilée d'une draperie de velours noir.



Aux visiteurs, la Face B est présentée comme suit :

Des temps de l'enregistrement sonore

Chacun des quatre espaces possède une double face : sonore et muséale. Comme une caisse de résonance, ils amplifient des moments de l'histoire de l'enregistrement sonore, ce qui permet à chacun de réinterpréter un schème spatial du musée : white cube, black box, period room, espace interactif. S'appuyant sur la théâtralité inhérente à toute exposition, ils dramatisent les puissances mémorielles et fantasmatiques, narratives et sociales, de la voix ou de la musique enregistrées. (*Ibid.*)

2. Trésillon : Écoute profonde et matérialité du son

Le premier cube, à gauche, est fait d'une grande structure en tubes d'acier recouverte de l'intérieur de feuilles de plexiglass peintes en noir. En pénétrant par la seule ouverture, on peut voir deux bandes lumineuses descendre les deux coins du mur opposé. Au centre



de la pièce, un socle noir sur lequel est placé, sous une cloche de verre en forme de prisme à base carrée, un petit cube noir entouré de figurines. Dans le coin, à gauche de l'entrée, se trouve un autre socle sur lequel sont placées des outils de gravures et un fœtoscope en bois. Un cartel sur le mur invite les visiteurs à graver sur les murs intérieurs un souvenir sonore et à coller le fœtoscope sur la paroi de la cloche de verre pour écouter la création sonore.

Le son émane du cube noir placé sous la cloche de verre et n'est perceptible qu'à travers le petit cornet en bois. La pièce sonore que l'on entend est composée à partir d'enregistrements du XIXe siècle (phonautographe, phonographe) restitués ou conservés numériquement. À l'aide d'outils de nettoyage sonore, le signal sonore de ces enregistrements est isolé, puis extrait pour ne

laisser que le son de la gravure elle-même. Ces éléments sont ensuite combinés à des enregistrements contemporains de divers gestes d'écriture et de dessin (à la plume, au plomb, au fusain) pour produire une rumeur fantomatique. Exploration formelle des manifestations acoustiques du trait tracé ou gravé, cette pièce plonge l'auditeur dans une expérience du son derrière le son, du trait avant la lettre. Rappelant étrangement la facture sonore du doppler fœtal, les traits qui relient ces sons révèlent, in utero, la pulsation, le souffle, la trace de l'enregistrement sonore au moment vital de leur constitution.

Aux visiteurs, la Black Box est présentée comme suit :

Black Box | Performer le souvenir

Des stylets gravant les vibrations sonores sur une feuille de papier enduite de noir de fumée, telles furent les premières traces du son enregistré par Léon Scott de Martinville. Ces transcriptions graphiques, délicates et fragiles, au seuil de l'écoute, sont repensées dans leurs possibilités texturales. Il faut tendre l'oreille au milieu de ce cube noir et sombre, lui-même aux limites du voir, pour entendre les outils de la gravure du son, le signe qui se fixe sur le support matériel, l'écriture d'un crayon, le dépôt d'un diamant de tourne-disque. Les bruits propres aux gestes d'empreinte du son ont été arrachés des enregistrements qu'ils ont permis de créer, de cette voix et de cette chanson. Tel un retour aux sources. Car si ces enregistrements qui incarnent des souvenirs sonores n'ont jamais été destinés à être entendus, ils se construisent dans cet espace performatif par l'inscription gravée de phrases. Celles-ci s'ouvrent à toutes les mémoires. Elles deviennent visibles grâce à la trace d'une lueur, pour qui veut bien les lire, les écrire. (*Ibid.*)

3. Masters' Voices : qualités sonores, qualités temporelles

L'entrée du deuxième cube, relativement petit comparé aux deux autres, fait face à celle de la *Black Box*. Sur les parois extérieures du cube sont suspendues des reproductions d'œuvres pastichant ou parodiant *His Master's Voice*, le tableau de Francis Barraud. L'intérieur du cube est décoré comme un fragment de salon victorien. Un fauteuil fait face à l'entrée. Sur les murs, de chaque côté, se font face une reproduction de la toile de Barraud et une photographie de Barraud dans son atelier assis devant la toile, placée sur un chevalet. Le plafond est fait de miroirs. À gauche, sur une table



basse, est placé un bibelot, grandeur nature, d'un Jack Russell qui tend l'œil et l'oreille vers le pavillon d'un phonographe Edison.

C'est de ce phonographe inanimé⁴⁸ qu'émane la création sonore en trois mouvements composés d'archives sonores issues des différents moments et lieux de l'enregistrement sonore explorés ailleurs dans l'exposition. En convoquant les sons et les voix du passé, cette œuvre rend hommage aux valeurs mystiques, aux pouvoirs créateurs et aux potentiels créatifs des dispositifs d'enregistrement, de diffusion et de manipulation sonores.

Aux visiteurs, cette *period room* est présentée comme suit :

Period Room | Spectres sonores

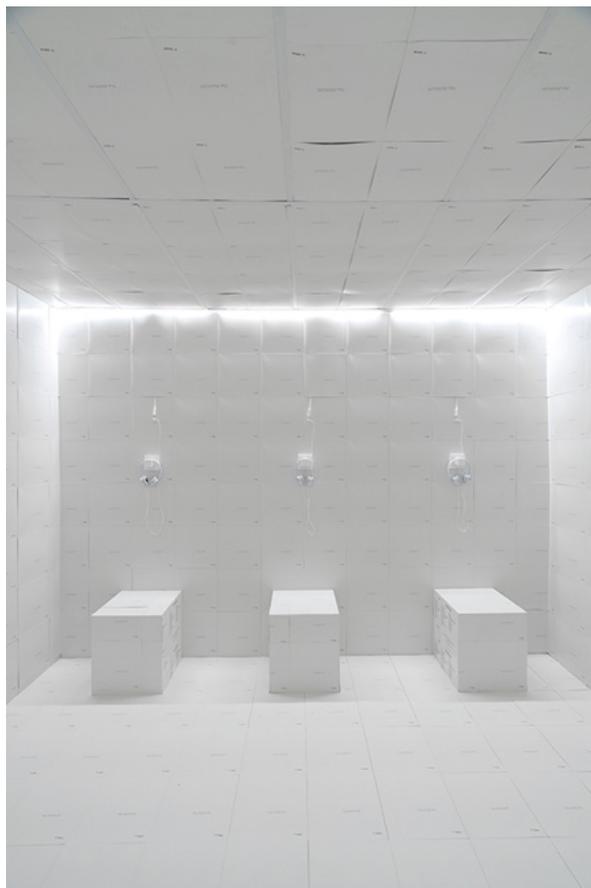
Sur le tableau de Francis Barraud (1898-1899), un Jack Russell terrier nommé Nipper écoute le pavillon d'un phonographe à cylindre, comme s'il entendait une voix connue. L'image de ce chien qui tend l'oreille pour écouter la voix de son maître disparu a circulé, a été calquée, modifiée, copiée, voire parodiée jusqu'à en devenir un lieu commun.

L'image de ce chien à l'affût rappelle que l'enregistrement, dès ses débuts, est le générateur d'une présence passée, une archive que l'on ne peut pas voir, que l'on attend. Il incarne l'obsession victorienne pour la voix des personnes décédées et, par conséquent, pour l'étrangeté de la nature de l'enregistrement, machine générant une présence humaine, susceptible de réanimer ces voix d'outre-tombe pour pouvoir communiquer à nouveau avec elles.

Véritable chambre d'écho qui amplifie, métaphoriquement, les croyances, ce salon victorien invite à s'asseoir pour y découvrir une pièce en trois mouvements : la voix-mémoire, l'enregistrement comme potentiel musical lui-même, le fantasme. Comme un spectre, les sons diffusés dans cet espace renvoient à des sons égarés de la Black Box...(Ibid.)

⁴⁸ Un microphone piézoélectrique (ou microphone de contact) connecté au bout du système de diffusion sonore est collé directement sous le résonnateur du phonographe. Ce sont donc les vibrations du diaphragme du résonnateur, amplifiés par le pavillon du phonographe lui-même, qui produisent le son dans l'installation.

4. *Meta White Album* : qualités transformatives de l'écoute



Le troisième et dernier cube se trouve juste au-delà de la *period room*. Aussi grand que la *Black Box*, le *White Cube* présente, de l'extérieur, sa structure de bois de charpente et de MDF peinte en noire. Sur trois de ses côtés sont calligraphiés en blancs des extraits de l'essai *The White Album* de Joan Didion. Les six surfaces intérieures du cube sont complètement tapissées de la pochette de l'album éponyme des Beatles, de 1968. Un éclairage blanc cru provenant des jonctions entre les murs et du plafond inonde le cube. Trois casques d'écoute blancs sont accrochés sur le mur faisant face à l'entrée. Sous chacun d'eux, au sol, se trouve un petit cube, également recouvert de pochettes du *White Album*, pouvant servir de tabouret lors de l'écoute.

Au casque d'écoute, dans une boucle de 93 minutes, on peut entendre le *Meta White Album*. Pierre angulaire de la conception sonore de l'exposition et de cette thèse, le *Meta White Album* est une exploration musicale et sociale, poétique et politique, esthétique et technique, de l'histoire et des thèmes qui traversent ou qui sont traversés par le mythique *White Album*. Épousant, à la seconde près, la forme de ce disque des Beatles paru en novembre 1968, le *Meta White Album* rassemble plus d'une centaine de réinterprétations de chansons, des sons d'archive, des extraits de films et de télévision, des paysages sonores, afin de révéler et de confronter les innombrables récits, mythes et influences qui ont accompagné la création de cette plaque tournante de la culture populaire occidentale.

Aux visiteurs, le *White Cube* est présenté comme suit :

White Cube | White Album

En faisant le pari d'une pochette entièrement blanche, l'artiste Richard Hamilton venait d'imposer d'une manière toute naturelle le minimalisme et l'art conceptuel à une surproduction de l'industrie de la musique. Image s'émancipant des attributs mêmes de l'image, cette pochette du White album des Beatles se substitue aux murs blancs, aseptisés et silencieux du White Cube pour à la fois rappeler et contredire le modernisme, mais aussi pour revisiter les événements de l'année 1968. Si le White Album semblait plutôt indifférent aux enjeux sociopolitiques de l'époque, le texte de la journaliste Joan Didion, inscrit sur les cimaises, comme l'envers ou le négatif de l'album, a su rappeler ceux-ci, par une critique acerbe.

Comment écoutons-nous aujourd'hui le White Album? Si on le recompose, quelles traces reste-t-il de la colonisation de l'Inde, de la lutte des classes, de l'aristocratie britannique, du mouvement américain pour les droits civiques, des rapports entre une marque de friandise, la NRA et le mythe révolutionnaire, etc.?

En entrant dans ce White Cube sérigraphié, les 93 minutes de l'enregistrement deviennent des échos culturels, collectifs et individuels. De la réinterprétation des pièces et de la relecture des paroles à la collection de performances amatrices sur YouTube, les compositions sont redonnées aux mélomanes qui l'ont écouté et qui peuvent maintenant y prendre place comme musiciens.

L'écoute laisse entrevoir plusieurs voix entrelacées à l'image de chaque exemplaire numéroté qui a été acheté, consommé et a vécu au gré des habitudes de son propriétaire, faisant d'une copie un artefact unique, ayant ses propres égratignures sur les sillons, ses propres taches singulières sur la pochette. Comme une seconde chance, l'espace offre des pochettes à nouveau vierges disponibles à être personnalisées.

*L'œuvre *We Buy White Albums*, de Rutherford Chang, qui a collectionné jusqu'à ce jour 3028 copies du White Album a été inspiré la réalisation de cet espace. (*Ibid.*)

Chacune de ces œuvres rejoue et explore les rapports problématiques entre représentation et expression, et leur configuration propose des réponses esthétique, technologique, inter-artistique à ce problème. Toute la question de recherche-crédation étant : est-ce que cela est audible ?

Références bibliographiques

- Abrams, M.H. 1958. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Norton.
- Altman, Rick. 1980. *Cinema/Sound*. New Haven, CT.: Yale French Studies.
- . 1992. *Sound Theory, Sound Practice*. London, New York: Routledge.
- . 1999. *The State of Sound Studies = Le Son Au Cinéma, État de La Recherche*. Paris: Iris.
- Aumont, Jacques. 1996. *À quoi pensent les films*. Noire. Paris: Séguier.
- Barrow, Dan. 2012. « Material world ». *The Wire* 344.
- Belton, John, et Elisabeth Weis. 1985. *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press.
- Calon, Christian. 2013. « CONTINENTAL DIVIDE ». Christian Calon. 2013. <http://www.klong.ca/proj/cdiv1.html>.
- Campan, Véronique. 1999. *L'écoute filmique: écho du son en image*. Paris: Presses universitaires de Vincennes.
- Carbone, Mauro. 2011. *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: J. Vrin.
- Cardinal, Serge. 1995. « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène ». *Protée* 23 (3): 94-99.
- . 1998. « Médiation ou modulation sonore ? » *Cinémas* 9 (1): 95-115.
- . 2018. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*. Formes cinématographiques. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Cardinal, Serge, et Frédéric Dallaire. 2010. « L'Écoute partagée ». *Théâtre/Public*, n° 197 (octobre): 24-27.

- Chang, Dustin. 2013. « Interview: Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema ». ScreenAnarchy. 26 février 2013. <https://screenanarchy.com/2013/02/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-interview.html>.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Institut National de l'audiovisuel. Paris: Buchet/Chastel.
- . 1990. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- . 1998. *Le Son*. Nathan-Université. Paris: Nathan.
- . 2003. *Un art sonore, le cinéma histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Cometti, Jean-Pierre. 2002. *Art, représentation, expression*. Presses universitaires de France.
- Dahlhaus, Carl, Philippe Albéra, et Vincent Barras. 2016. *L'idée de la musique absolue: Une esthétique de la musique romantique*. Genève: Éditions Contrechamps.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dupond, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellipse.
- Fano, Michel. 1964. « Vers une dialectique du film sonore ». *Cahiers du cinéma*, n° 152: 30-36.
- . 1975. « Film, partition sonore ». *Musique en jeu*, n° 21: 10-13.
- . 1981. « Le son et le sens en Cinémas de la Modernité, Films, Theories ». In *Cinémas de la modernité: films, théories*, Chateau, Dominique, Gardies, André et Jost, François, 105-22. Paris: Editions Klicksieck.
- Fresnais, Gilles. 1981. *Son, musique et cinéma*. Chicoutimi: G. Morin.
- Gallagher, Michael. 2015. « Field Recording and the Sounding of Spaces ». *Environ Plan D Environment and Planning D: Society and Space* 33 (3): 560-76.
- Gallet, Bastien. 2007. « Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore ». *Circuit : musiques contemporaines* 17 (3): 21-27.
- Gauthier, Guy. 2000. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan.

- Goldberg, Max. 2013. « Signal to Noise. An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab ». Moving Image Source. 28 février 2013. <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-to-noise-20130228>.
- Husserl, Edmund. 1963. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Traduit par Paul Ricoeur. Bibliothèque de philosophie. Paris: Gallimard.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2ième édition. Albany: State University of New York Press.
- Jullier, Laurent. 1995. *Les Sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande-son*. Paris: Armand Colin.
- Karel, Ernst. s. d. « About Heard Laboratories ». Consulté le 9 juin 2022. <http://ek.klingt.org/heardlaboratories.html>.
- Lane, Cathy, et Angus Carlyle. 2018. *In the Field: The Art of Field Recording*. Axminster: Uniformbooks.
- Lastra, James. 2000. *Sound Technology and the American Cinema Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Leu, Dora. 2022. « Review: The Dream and The Radio ». Blog de cinéma. Eye For Film. Janvier 2022. <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/the-dream-and-the-radio-2022-film-review-by-dora-leu>.
- Liotard, Jean François. 2002. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Masters, Marc, et Grayson Currin. 2011. « Turning the World Into Art. The Out Door : The World of Field Recordings with Chris Watson, Ernst Karel, and Art Rosenbaum ». Pitchfork. 21 octobre 2011. <https://pitchfork.com/features/the-out-door/8692-field-recording/>.
- Meric, Renaud. 2012. *Appréhender l'espace sonore: l'écoute entre perception et imagination*. Musique Philosophie. Paris: L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. « Le Cinéma et la nouvelle Psychologie [1945] ». In *Sens et non-sense*. Paris: Gallimard.

- Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Galilée. La philosophie en effet. Paris.
- Nichols, Bill. 1983. « The Voice of Documentary ». *Film Quarterly* 36 (3): 17-30.
- Niney, François. 2000. *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Peter Wright, Mark. 2013. « Ernst Karel ». Ear Room. 14 février 2013. <https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>.
- Pinch, T. J, et Karin Bijsterveld. 2013. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Roussel-Garneau, Guillaume. 2021. « Mots écrits et mots dits. Notes concernant le travail sonore du film Le silence des semences ». creationsonore.ca. 2021. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2021/10/Roussel-Garneau_Mots-dits_version_finale5075.pdf.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1976a. *La Musique concrète*. Que sais-je ? Paris: Presses universitaires de France.
- . 1976b. « La musique par exemple (positions et propositions sur le Traité des objets musicaux) ». In *Le Traité des objets musicaux, 10 ans après*. Paris: INA/GRM.
- . 2010. *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais, 1941-1+42*. Paris: Allia.
- Schafer, R. Murray. 1969. *The New Soundscape*. Vienna: Universal Edition.
- . 1977. *The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Solano, Carlos. 2022. « Critique : Le Rêve et le Radio, Renaud Després-Larose et Ana Tapia Rousiouk ». 24 images. Septembre 2022. <https://revue24images.com/les-critiques/le-reve-et-la-radio/>.
- Solomos, Makis. 1999. « Schaeffer Phénoménologue ». In *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer.*, 53-67. Paris: Buchet/Chastel ; Institut national de l'audiovisuel.

- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- . 2012. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.
- Taminiaux, Jacques. 1957. « Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique ». *Revue Philosophique de Louvain* 55 (45): 93-110.
- Tapia Rousiouk, Ana. 2021. « Écoutes concrecentes. Témoignage d'expériences d'écoute collectives au cours de la création sonore du film *Le rêve et la radio* ». [creationsonore.ca](https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2021/10/Ana-Tapia-Rousiouk_version_finale.pdf). 2021. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2021/10/Ana-Tapia-Rousiouk_version_finale.pdf.
- Taylor, Charles. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1985. *Human Agency and Language*. Cambridge Eng.- New-York: Cambridge University Press.
- . 1989. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1997. *Philosophical Arguments*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Charles, et Philippe de Lara. 1999. *La liberté des modernes*. Paris: Presses universitaires de France.
- Veinstein, Alain. 2002. *Propos d'un tailleur de sons*. Références du huitième art. Arles: Phonurgia Nova éditions.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Williams, Alan. 1980. « Is Sound Recording Like a Language? » *Yale French Studies*, n° 60: 51-66.