

Entre le son, l'image et le musical : le processus créateur
Table ronde avec Martin Bédard (compositeur),
Christian Calon (artiste du son) et
Mario Gauthier (artiste du son)

*Discussion tenue, le 11 octobre 2013, à la Cinémathèque québécoise,
une activité organisée par le laboratoire
La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son.
Transcription : Pierre Lavoie.
Montage : Ariel Harrod et Pierre Lavoie.*

Ouverture / Présentation.....	2
Mario Gauthier.	
Présence et silhouette : du réel à l'imagier.....	2
Martin Bédard.	
Captation et montage : du processus comme outil de création.....	6
Christian Calon.	
Bricolage, formes et résolution : d'une réalisation radiophonique à <i>Continental</i>	
<i>Divide</i>.....	11
Discussion. Le cinéma, un détour du musicien vers la musique.....	15

1. Ouverture / Présentation

Serge Cardinal : Bienvenue à cette table ronde. Désireux de répondre à l'invitation des organisateurs d'un colloque consacré aux processus de la création musicale, mais aussi de poursuivre la réflexion sur les rapports entre le sonore et le visuel qui intéressent particulièrement notre laboratoire de recherche — de fait, nous sommes ici dans l'espace d'une installation (*Continental Divide*) qu'a produite notre labo, installation qui constitue un dialogue on ne peut plus concret entre le sonore et le visuel —, j'ai voulu entendre des créateurs du son s'exprimer sur leur rapport à l'image. Je me suis donc adressé à des gens qui conçoivent leur création dans un dialogue, ou peut-être une mésentente, avec l'image, avec l'imaginaire, avec le cinéma ou avec des genres cinématographiques.

Ont répondu à l'appel Mario Gauthier, Martin Bédard et Christian Calon. Tantôt artiste du son, tantôt homme de radio, Mario Gauthier a animé pendant longtemps l'émission *L'espace du son*, à Radio-Canada. Il est aujourd'hui chercheur indépendant, il enseigne la littérature musicale, et fait de l'improvisation avec Theresa Transistor, groupe fort actif sur la scène montréalaise. Martin Bédard, compositeur de musique électronique, enseigne à l'Université de Montréal et au Conservatoire de musique de Montréal. De sa production je retiens deux titres : *Topographie de la noirceur* (2004) et *Champs de fouilles (Excavations)* (2008). Christian Calon, l'homme de *Continental Divide*, est un artiste du son qui a réalisé plusieurs œuvres radiophoniques, notamment pour la radio nationale allemande, souvent en collaboration avec Chantal Dumas. De sa production, outre *Continental Divide* (2013), je retiens *Radio Roadmovies* (1999) et *Projet Ulysse* (1996-2001). Il écrit aussi de la musique de concert, et fait de l'improvisation, notamment avec Theresa Transistor.

Mario Gauthier ouvrira le bal, suivi de Martin Bédard et de Christian Calon. Cela dit, que chacun, chacune, entre librement dans la danse. Après tout, il s'agit bien d'une table ronde.

2. Mario Gauthier. Présence et silhouette : du réel à l'imaginaire

Mario Gauthier : Qui suis-je ? Je n'ai jamais très bien su qui je suis comme artiste, et encore moins ce que je cherche. Jean Cocteau disait de son œuvre qu'elle était un objet difficile à saisir, c'est un peu la même chose pour ma démarche. Je me suis intéressé aux musiques nouvelles, à la musique classique, j'ai un diplôme de musicologie, j'ai fait de la radio pendant une vingtaine d'années, ce qui couvre beaucoup plus que *L'espace du son*. J'ai réfléchi au média radiophonique pendant de très longues années, d'un point de vue pratique et en mettant en pratique de façon directe, à l'ex-chaîne culturelle de Radio-Canada, certaines de mes idées, de mes préoccupations, s'agissant de

ce média qui m'a beaucoup influencé. En fait, si je devais dire en deux mots ce qui a été déterminant dans mon travail, dans ma façon d'entendre ou de ne pas entendre, de voir ou de faire voir les choses, je désignerais les travaux radiophoniques de Glenn Gould, œuvres que j'ai découvertes à l'époque où j'étudiais en musique. Ça m'a étonné qu'on n'en parle jamais. Je me disais que c'était très musical, alors pourquoi ne pas en parler ? La question est restée sans réponse. Et quand on ne peut répondre à une question, ça cache quelque chose, c'est intrigant. J'ai donc commencé à fouiller. C'est mon point de départ, et ça m'a toujours suivi.

Je crois que l'écoute, comme dit Bachelard, c'est une forme de rêverie éveillée. À la radio, on ne sait jamais si ce qu'on entend est vrai, vérisimilaire, véritablement fictif ou fictivement réel. On ne sait pas trop dans quelle zone on se trouve : dans la fiction ? la réalité ? le direct ? le simulacre du direct ? ou au contraire dans un différé très assumé ?

Ça ne m'est pas apparu d'emblée qu'il y avait des affinités problématiques entre le son et l'image. Tout petit, et bien avant d'être musicien (je suis venu à la musique vers l'âge de 16 ans) ou de faire de la radio, je visionnais des films ; je le fais encore. Peut-être que l'arrimage s'est fait tout naturellement, à mon insu, parce que la radio lance le même appel que le cinéma : c'est une invitation à compléter une esquisse, une silhouette, dont on ne sait trop ce qu'elle contient. Est-ce que c'est l'extérieur de la silhouette qui nous intéresse, son entourage, ou est-ce que c'est la silhouette en elle-même et ce qu'elle contient ? C'est un peu la base de mon questionnement : qu'est-ce que le réel ? qu'est-ce que l'imaginaire ? qu'est-ce que l'image dans son rapport avec l'imaginaire ? Le son, pour moi, est comme un bruit, mais un bruit qui ne serait pas tout à fait objectif, un bruit ayant à voir avec la conscience : le son est un bruit de conscience qu'on ne maîtriserait pas. C'est un peu comme le paysage sonore autour de nous. Vous vous promenez sur la rue et, tout d'un coup, un truc arrive. Vous l'entendez et, cinq secondes plus tard, c'est disparu. Vous voulez le réécouter mentalement et, déjà, ce n'est plus la même chose. Il y a cette espèce d'ambivalence qui se trouve dans tout son, et je n'exclus ici aucun son : la musique peut très bien avoir cet effet, comme la parole. L'image peut générer un son mentalement, comme un son peut générer une image mentale.

Je crois à la valeur narrative intrinsèque du son. C'est une chose qui fait beaucoup tiquer les gens parce que j'en parle en termes d'image. Pour moi, tous les sons possèdent un potentiel, imagier, même quand on ne le croit pas. C'est beau de dire que le son est un objet sonore pur, ou une image de son, comme François Bayle se plaît à le préciser, mais moi je crois que cent trente ans de phonographie, parce que ça fera à peu près ça bientôt, nous ont conditionnés à ne plus entendre le son pour ce qu'il est. Je crois que cent trente ans de phonographie, puis l'arrivée de la cinématographie, puis la radiophonie, bref cent trente années durant lesquelles le son est entré dans toute sorte de mélanges, ont fait que

maintenant nous avons une écoute totalement impure. Et à partir de là, pour moi, tout son est potentiellement imagier. Et par *imagier*, j'entends encore là l'appel à l'imaginaire. C'est-à-dire que pour moi, la provenance du son et sa nature importent peu. Ce qui m'intéresse dans sa nature, c'est ce qu'il va éveiller peut-être, ou ce qu'il éveille *a priori* chez moi quand je travaille ; c'est ce qu'il va peut-être éveiller chez les autres. C'est un peu l'idée de la présence au sein même de l'absence de Jean-Paul Sartre, quand il définit l'image mentale dans son essai *L'Imaginaire* (1940). Un livre par moments fort long, et qui par moments est aussi fort intéressant. Il y a de ces moments où les longueurs qui précèdent ont valu la peine : on arrive à une idée, et on se dit que ça tient la route.

Donc pour moi, tout est lié à cette idée d'image, mais bien sûr avec le temps tout se contamine, tout s'interpénètre, tout s'influence. D'où le fait que, pour moi, il n'est pas nécessaire d'avoir un son pour avoir une image : il n'est pas nécessaire d'avoir une image pour générer un son mental ; il n'est pas nécessaire que ce son soit référentiel pour qu'on le considère comme tel, pour qu'on lui appose une imagerie quelconque. Pour moi, c'est un jeu de bascule continu. En fait, je me demande souvent si un son est le son de quelque chose. C'est souvent ma première question lorsque j'aborde le sonore. De ce fait, la musicalité ou la non-musicalité du son, l'abstraction ou la référentialité, le fait que le son soit très concret et reconnaissable, ne sont pas des questions qui me turlupinent du tout. Mélanger tout ça ne me pose aucun problème moral ou éthique. Le cinéma m'intéresse pour ça, à un triple point de vue, parce qu'il y a tout ce rapport direct avec une image, parce qu'il y a une image qui envoie du son, et qu'il y a un son que l'on projette dans l'image parce que ce son-là éveille en nous une résonance ; on serait comme un corps résonateur. Le cinéma proposerait donc une attitude imageante et imaginante. Le son, pour moi, n'est pas un lieu en soi mais plutôt une interzone, et il aurait un rapport direct avec le subconscient, comme l'image, d'ailleurs. C'est le dosage de tous ces éléments qui m'intéresse, ce qu'on peut faire à partir d'une simple situation sonore, d'un son. J'ai apporté un petit exemple qui va peut-être rendre plus clair ce que je cherche à dire. *A priori*, pour moi, n'importe quel son a une face positive et une face négative. C'est pour ça que je tiens beaucoup à cette idée de la silhouette, qu'on peut emplir de l'extérieur ou de l'intérieur. Tout est une question de point d'écoute.

Serge Cardinal : Quand tu composes ces sons entre eux, tu es vraiment au cœur du processus de composition. Est-ce que l'image, les images, ou les processus imageants qui sont déclenchés par ces sons-là, t'aident à les composer entre eux, et en quel sens ?

Mario Gauthier : Ça dépend du son. Parfois, c'est l'idée que le son soit directement imagier, ou provienne directement d'un contexte imagier, qui m'intéresse. Alors je prends ce son-là, je l'extrais de son contexte imagier tout en me disant qu'il va éveiller une image. Je ne m'interdis pas ensuite de travailler de façon à ce que cette

image, parce qu'elle est absente, devienne floue, justement. Je ne tiens pas compte de son absence, mais je me dis que parce qu'elle est absente, le son peut donner plus. Je ne sais pas si c'est la même chose pour l'image, mais pour le son, je crois beaucoup à cette idée qu'on puisse le porter à un état de mutation, ou à un état de transfiguration.

Christian Calon : Tu disais que tu prends un son dans son contexte imagier. Donc ça veut dire que tu t'appropries à la fois l'objet morphologique du son et l'image véhiculée, pour faire quelque chose avec l'un ou avec l'autre, ou avec les deux. Du coup, tu ne rejettes pas le contexte véhiculé par ce son ; tu en fais quelque chose.

Mario Gauthier : Je ne le rejette pas, mais je tiens toujours compte de cette idée que l'on détache l'objet de sa source. Et là je reviens à la radio qui, justement, fait toujours ça. On ne sait jamais si c'est vrai, parce que la radio ne fait que de la vérisimilitude, jamais du vrai. C'est un truc foncièrement schizophrène, d'abord en tant qu'animateur ; je ne sais pas si vous le saviez, sinon je vous l'apprends. Mettez un casque, parlez dans un microphone tout seul, c'est à peu près ça la radio. On est dans une cabine, il y a un technicien de l'autre côté, qui parfois lit son journal, parfois nous écoute. Ça, c'est quand on est chanceux et qu'on n'est pas son propre technicien. Alors on est seul et on suppose que quelqu'un sera là. Dès lors, à qui parle-t-on ? Partant de cette idée, je me dis que quand j'extrait un son de son milieu, il se produit la même chose. Personne ne sait exactement de quoi il est question. Je suis libre de le considérer, ce milieu d'origine, comme une assise pour travailler, mais après j'en efface toute trace. C'est comme si je me mettais un papier quadrillé pour tracer un plan, ou ma fameuse silhouette, puis qu'ensuite personne ne voyait à partir de combien de points j'ai tracé ma silhouette sur le papier quadrillé.

Serge Cardinal : Alors dois-je comprendre que l'image ou l'imaginaire, c'est une sorte de point de départ qui t'envoie dans une direction plutôt qu'une autre ?

Mario Gauthier : Oui, mais, en même temps, le cinéma a quelque chose à y voir, d'une certaine façon, parce que j'ai tellement vu de films que je pense toujours en termes d'images, mais des images qui seraient des images mentales. C'est pourquoi j'utilise ce mot : *imagier*. Le fait qu'un son choisi ramène ou non à quelque chose de concret n'a rien à voir avec l'image mentale que ça éveille en moi. Mon intérêt n'est pas nécessairement d'éveiller une image. L'image, pour moi, c'est un lieu commode à occuper, parce que ça m'évite tous les problèmes formels auxquels font face les musiciens. Je ne me pose pas la question de savoir quelle forme j'utilise. Je me demande plutôt ce qu'un matériau possède intrinsèquement qui me permet de générer une certaine forme, et je ne me préoccupe pas de savoir si cette forme existe ou non. J'en tiens compte, mais ce n'est pas un problème pour moi. Comme cette manière qu'a le cinéma d'*évoquer*, surtout lorsqu'il

décolle d'un contexte narratif très précis pour devenir un peu plus abstrait, et qu'on entend des sons qui ne sont pas liés à l'image. C'est ce détachement continu de l'image qui m'intéresse. Comparons avec la radio. Pensez à un topo de nouvelles. Qu'est-ce qu'on y fait ? Pour vous donner une image, on vous donne un petit son de la manifestation et là on vous parle de la manifestation. Mais si on ne parlait pas de la manifestation, qu'est-ce que ce serait ? C'est ça qui m'intéresserait en fait, de prendre un des deux objets et d'en faire quelque chose à partir d'une donnée manquante. On va maintenant écouter un extrait de *Room Tone* (2011). Pour ceux qui sont en cinéma, vous savez ce qu'est un *room tone*, mais vous verrez, ce n'est pas toujours ce qu'on pense.

----- Extrait de *Room Tone* (Mario Gauthier, 2011) -----

Mario Gauthier : Cet extrait fait partie d'un projet qui s'appelle *Objets (re)trouvés*, que j'ai réalisé en 2011 pour Avatar, un groupe de création sonore basé à Québec. Le *re* de *retrouvés* est entre parenthèses parce que j'ai longtemps été archiviste en chef. Évidemment, à titre d'archiviste, j'ai eu à transférer ou à transcrire beaucoup de bandes. Quand je transférais les bandes, je trouvais toujours des queues de quelque chose d'autre, parce qu'à l'époque quand on utilisait la bande magnétique, s'il y avait quelque chose sur les bandes, on enregistrerait par-dessus et ce qui restait à la fin du ruban restait inchangé. J'ai trouvé des tas de trucs, comme ça, qui traînaient, des trucs très incongrus, comme ce *room tone* justement. Ou encore, une diffusion de *Séraphin*. Chaque fois que je rencontrais un son comme ça, qui m'interpelait, je me disais : « Voilà, ça c'est un objet que je peux prendre ». Dans ce cas-ci, j'ai été assez interventionniste malgré les apparences. En fait, ce *room tone*, vous avez compris que je l'ai monté, mais vous avez aussi compris que j'ai ajouté certaines fréquences ; j'ai fait des petites choses qui se trouvaient peut-être dans la pièce, mais peut-être pas. Bref, j'ai joué avec la réalité potentielle de ce son-là, et il s'écoute dans un ensemble. Peut-être que tout seul, comme ça, c'est un peu étrange ; mais il fait partie d'un ensemble de 45 minutes, où on part d'un objet extrêmement abstrait pour arriver à un objet très musical à la toute fin. C'est donc toutes des petites pièces comme ça, ramassées à gauche et à droite. Des petits objets que je grossis, que je multiplie, que je réinvente aussi, je pense.

3. Martin Bédard. Captation et montage : du processus comme outil de création

Martin Bédard : J'aimerais, avant de parler de ce que je fais, qu'on entende un petit extrait de *Topographie de la noirceur* (2005). On aura ainsi une meilleure idée de la nature de mon travail.

----- Extrait de *Topographie de la noirceur* (Martin Bédard, 2005) -----

Martin Bédard : Ce que vous venez d'entendre est un extrait d'une pièce électro. Je vous l'ai fait écouter parce que c'est là qu'a commencé, pour moi, la réflexion sur ce que l'image peut apporter à un compositeur, à quelqu'un qui travaille avec le son. Je suis plutôt de l'école classique de la musique concrète, qui est devenue électroacousmatique. Je ne travaille donc pas avec l'image ni en multimédia. En électroacoustique, l'analyse de la matière avec laquelle nous travaillons repose sur des critères liés à la morphologie de l'objet, c'est-à-dire les constituants intrinsèques de l'objet : quelles sont ses qualités, les traits propres à cette matière-là ? Cette matière, on peut aussi la considérer sous le rapport de l'anecdote, comme un indice, pour sa sémantique. Qu'ils s'opposent ou coexistent, ces deux points de vue sur le phénomène sonore m'avaient toujours, ci et là, occupé l'esprit.

J'aime beaucoup fantasmer. Je me fais accroire bien des choses dans la vie, à mon corps défendant parfois, mais j'aime bien lire quelque chose de différentes façons, avoir différents vocabulaires ou différents concepts pour lire un même objet. Ça me permet, quand je suis mal pris dans mon travail, d'avoir plusieurs solutions pour m'en sortir. Je pense que je suis un peu un *bullshiteux*¹, parce que je recours au langage cinématographique seulement quand j'ai des problèmes dans mon travail de composition. Quand les choses vont bien, que j'associe des sons et que je suis satisfait, c'est rare que je me pose des questions au sujet de mes outils conceptuels. Mais il survient toujours un problème. Par exemple, si j'ai cinq ou six minutes de faites sur une pièce, que j'ai un grand trou, que j'ai un pont, que je sais où je vais mais ne sais comment m'y rendre, il faut que je rationalise. En fait, il me faut plusieurs grilles de lecture. Ç'aurait pu être une grille purement morphologique, ce que j'ai appris à l'école, et une grille des affects, et une grille sémantique. Mais j'avais besoin d'autres outils. Je suis un amateur de cinéma, mais il n'est pas facile de s'approprier la grammaire cinématographique. Elle a toutefois un énorme avantage sur le monde sonore : on peut la voir. Je peux voir les raccords, je peux voir le montage, je peux visualiser toute une grammaire qui, « sonorement », est invisible et parfois très difficile à décortiquer.

Quand je réalise un projet de musique électroacoustique, il y a quatre étapes. J'enregistre des sons — ou je les produis par synthèse — et je les indexe. Ensuite, je les édite et les classe selon la nature du projet. Pour un projet de nature thématique, je vais classer mes sons d'une certaine façon ; si c'est plastique et formel, je vais les classer d'une autre manière. Vient ensuite le traitement et la métamorphose des objets, parce que j'ai beau enregistrer des corps sonores, il m'en manque toujours pour faire une pièce. Je recours beaucoup au traitement pour assurer une cohérence entre des sons qui parfois n'en ont pas, pour unifier déjà un peu le tout. Enfin, la dernière étape, c'est le montage — la dimension associative —, qui est soit local soit global. C'est surtout pour la première et la dernière étapes, c'est-à-dire la captation et le montage, que j'ai trouvé dans le cinéma

1. Un escroc, un frimeur.

quelque chose de très motivant. De fait, toutes les notions de tournage sonore qui nous viennent de Michel Chion — les mouvements de caméra, les *zooms*, les panoramiques, les *travellings*, l'échelle de plan, la structuration de l'image — m'ont énormément inspiré pour construire mes images sonores. Du moins, ça m'a permis de les analyser *a posteriori* avec un vocabulaire beaucoup plus précis que celui de la morphologie, un vocabulaire me permettant de tirer des conclusions utiles pour mes prochaines pièces.

Avec *Topographie*, l'accent a été mis sur une gestion spatiale plutôt complexe. J'ai également beaucoup travaillé sur « l'effet Vertov » dans ma prise de son, qui implique de composer à partir de plusieurs caméras ou, dans mon cas, de plusieurs microphones. J'aime ce travail un peu *trash* de la caméra, que je reprends pour mon propre compte en explorant les coins et les recoins, en usant de mouvements audacieux, en utilisant différents genres de microphones : des hydrophones, des micros contact, etc. Cette audace dans la captation, c'est beaucoup plus créatif que ce que je faisais au début, alors que je fonctionnais avec deux microphones stables et un seul corps sonore. Il y avait peu d'exploration spatiale, peu de mouvement, peu d'écriture à la prise de son en fin de compte. Or plus tard, cette écriture deviendrait partie prenante du processus de création. La caméra, avec tout son vocabulaire, m'a amené à faire preuve de créativité dès la première étape du travail, à écrire déjà un peu dès ce moment.

Serge Cardinal : Si je comprends bien, la caméra te met en mouvement comme corps pour produire des sons ?

Martin Bédard : Les possibilités de la caméra et de la gestion de l'image, ce qu'elles peuvent prendre, m'inspirent à faire des choses avec mon microphone, à être sensible à mon sujet. Où se situe-t-il dans un décor en particulier ? Est-ce que je m'en approche ? Est-ce que je m'en éloigne ? Est-ce que je prends de grands ensembles ou, au contraire, je prends de petits objets ? Le contexte spatial qui est là, je veux l'injecter dans ma prise. J'induis beaucoup d'espace dans mes prises de son pour que l'espace reste dans l'objet au moment du traitement. Ça peut permettre de faire une musique plus orchestrale, ou qui permet des corps sonores de plus grande densité, parce qu'il y a quelque chose d'injecté qui sort de l'objet pur qu'on prend en studio.

Donc, à partir de 2005, c'est davantage l'étape de la prise de son qui m'inspirait, et tranquillement j'ai cheminé avec ça. J'ai fait une pièce, *Champs de fouilles* (2008), et je me suis aperçu qu'intuitivement j'employais des types de montage différents : du montage rythmique, du montage métrique. Je faisais varier la longueur des séquences plutôt que de m'attacher au montage interne, je jouais avec l'alternance dans le montage, avec les changements de lieu pour un même objet. J'ai pu mettre des mots sur ces gestes, et c'est avec la pièce d'après, *Push & Pull* (2010), que je me suis dit : « Là,

consciemment, je peux concevoir une dimension associative qui dépasse la morphologie. Je peux avoir des analogies structurelles, dynamiques, spatiales ». Je trouve fascinant la façon dont l'image est structurée, parce que ça dépasse l'objet et la matière. On entre dans les microstructures de l'image. Je travaille avec le son, et mes musiques sont assez plastiques, donc j'aime bien me trouver des outils qui me permettent de parler de ça. Je réfléchis aux ponctuations, aux transitions entre les séquences, aux rythmes internes des objets. C'était tout un vocabulaire que je n'avais pas, que la morphologie ne me donnait pas. Montage, captation : voilà en deux mots ce que j'ai pris au cinéma pour m'en nourrir.

Serge Cardinal : Entre captation et montage, est-ce que tu dirais que malgré tout tu réussis à échapper à la narration ?

Martin Bédard : Je me suis fait poser souvent cette question-là, parce que j'ai fait un doctorat là-dessus et que tout le monde voulait me coincer avec la narrativité au cinéma, du fait que la grammaire cinématographique était fortement reliée à la narrativité. Or, quand je considère les types de montage — métrique, rythmique — ou la structure d'une image sonore, c'est du *data* structurel pour moi. Ça ne relève pas du tout d'une instance narrative, je ne m'en sers pas du tout pour raconter une histoire, mais pour me donner des comportements générateurs quand je face à un univers de sons.

Serge Cardinal : Pour toi, ces comportements générateurs ne vont-ils pas, à un moment donné, réussir à créer la figure de quelqu'un qui écoute, ou de quelqu'un qui crée, ou de quelqu'un qui produit cet espace, ou qui produit ce cheminement dans l'œuvre ? Une sorte de personnage esthétique caché dans ton œuvre à cause de ces procédés-là ?

Martin Bédard : Honnêtement, je ne sais pas si ces procédés-là sont vraiment perceptibles. Je pense qu'ils me nourrissent et m'inspirent, mais si je n'en parlais pas, et que je faisais écouter le prochain extrait aux gens ici assemblés, je ne sais pas s'ils trouveraient que dans mon travail tout cet outillage est apparent. Je le trouve personnellement très stimulant, et c'est ça l'ennui dans l'affaire. C'est que moi je m'en fais accroire, ce qui est très agréable, mais je ne suis pas sûr que les autres auront le même plaisir ou feront la même lecture. Cela dit, il y a tout de même une cohérence qui finit par transparaitre. C'est une cohérence qui s'ajoute, non pas une cohérence en moins. Je n'y sacrifie pas la cohérence morphologique ou le potentiel sémantique des sons. C'est le principe de l'acétate : je superpose des choses, ce qui en modifie la lecture. Et tantôt c'est un élément qui ressort, une dimension qui s'affirme ; et puis ensuite c'en seront d'autres. Honnêtement, c'est peu maîtrisé : beaucoup de choses m'échappent. C'est avec le recul qu'on remarque ce travail sur le montage, la continuité, le mouvement, la

rythmique, le temps, les temps condensés, les temps étendus, suspendus, le temps réel, etc.

Justement, dans *Push & Pull*, j'ai pu travailler sur un principe d'accélération rythmique et de suspension temporelle. Le montage m'apportait ça. Dans *Topographie*, il y avait peut-être encore des résidus de certaines sources relativement reconnaissables. Dans *Push & Pull*, toute la pièce a été faite avec des sons de train. C'est assez homogène, ça donne une sorte de corps objectif. J'ai retenu des sons aux caractéristiques plaisantes, tout simplement, et une matériologie s'est dessinée. Le train n'a pas quelque chose à raconter ; il devient matériau. Vous entendrez cette fois-ci que c'est surtout dans la structuration que le montage devient important. Le travail sur l'espace est encore là, mais axé davantage sur l'organisation locale et globale de la pièce, dans la longueur des plans davantage que dans la rythmique interne. Je pensais montage plus que gestion spatiale.

----- Extrait de *Push & Pull* (Martin Bédard, 2010) -----

Martin Bédard : On sent toujours le travail spatial, mais on sent beaucoup plus le souci de continuité. Des fois, je garde une certaine rythmique, mais c'est la longueur des plans qui change ; d'autres fois, c'est la morphologie qui change complètement, mais je m'assure de garder un autre paramètre intact, souvent la rythmique inhérente à l'objet. Ça repose sur l'alternance. On tombe dans un nouvel objet, complètement autre, ou encore la rotation devient un peu plus diluée, suspendue, et d'un coup le cycle recommence. À la toute fin d'une autre pièce, après 16 minutes, je mets une séquence d'environ 40 secondes qui révèle la prise originelle de tout ce qui a été fait. On tombe dans un temps hyperréaliste, où on réalise que c'est comme la réalité qu'on entend. Il y a le moins de trucage possible ; la matière, je ne me l'approprie plus ou presque plus, je la laisse vivre, même si je la truche un peu. Mais il y a comme un souci de créer ce *clash*-là, de souligner qu'on revient à une perception qui est celle que l'on connaît de cet objet-là. Alors que pendant les 15 minutes précédentes, je me suis amusé à falsifier un peu.

Serge Cardinal : C'est peut-être une question trop intime, mais pourquoi as-tu trouvé toutes ces façons de penser à ton propre processus de création et de composition ? Pourquoi as-tu trouvé ça en cinéma et pas en musique ? Parce qu'en cinéma, quand on a un problème, on se tourne souvent vers la musique...

Martin Bédard : C'est drôle parce qu'en effet, quand tu lis des livres de cinéma, tout le monde parle de musique. On dit du cinéma qu'il est la musique en image. On parle de la rythmique, de la musique, de la musicalité, de la mesure, etc. Il y a de la musique dans le cinéma. On essaie de se faire croire qu'on est ailleurs, mais on est à la même

place. On se tance de lire des livres de musique, alors on lit des livres de cinéma qui nous parlent de musique. C'est un contrepoint, en fin de compte.

Chantal Dumas : Ça donne une autre perspective, qui permet d'entrer dans le travail et d'avoir un recul, de voir différemment, avec les différents analytiques que tu nommes très bien, d'ailleurs. De façon un peu moins consciente, c'est le même mécanisme qui opère dans mon travail. Être dans l'image génère des images autres que celles que je vois, qui font référence à ma bibliothèque personnelle, à ma propre connaissance. Je pense que c'est ça que ça fournit.

Martin Bédard : Pour terminer, je voudrais ajouter que le son me semble seul dans un monde — c'est mon complexe personnel peut-être —, dans un monde visuel, multimédia, etc. L'acousmatique de concert en solo n'est pas désuète, mais elle est en recul. Alors j'ai une fascination pour l'architecture qui va avec le son. Je me dis que si je peux architecturer mes projets d'une certaine manière, sans complexifier pour faire complexe, ça me permettra de contribuer, humblement, au développement du discours, ou surtout du contenu. Parce que le contenant, lui, est un peu barré ; il se limite à quelques haut-parleurs, il change très peu. J'ai donc une fascination pour l'architecture du projet, sur les façons d'aller plus loin dans la structuration d'une œuvre sonore. Ce ne sont pas juste des sons que l'on a collés les uns avec les autres, entreprise suivie d'une fascination purement plastique. Il y a tellement d'autres façons, d'autres éléments qui peuvent nous permettre de faire tenir des sons ensemble, alors que le discours évolue peu. Je trouve qu'il y a là une ouverture fascinante : le discours pour le discours lui-même.

4. Christian Calon. Bricolage, formes et résolution : d'une réalisation radiophonique à *Continental Divide*

Christian Calon : S'il y a une chose qui me semble importante, ce sont les formes. Dans nos débuts comme artiste, quand on entreprend un projet, généralement on emprunte des formes qu'on connaît. Des formes qui sont acquises, qui sont transmises, des points d'ancrage solides dans un univers, ou une mer, qui est tout à fait mobile. On se bâtit sur des choses existantes. Les questions qui surgissent tôt dans les premiers efforts de création nous ouvrent à toute sorte de possibilités, mais en même temps il faut trouver des balises. On n'a aucune certitude, alors on essaie simplement de retomber sur nos pieds, parce qu'on se dit qu'il faut réussir quelque chose. Si on entreprend de réaliser un objet, une œuvre, peu importe sa nature ou son genre, que ce soit radiophonique, musical, littéraire ou filmique, je crois que c'est toujours le même problème qui revient : comment peut-on circonscrire la forme d'un objet aux possibilités infinies ? C'est ça qui m'a beaucoup intéressé depuis le début : de voir que ce problème qu'on peut nommer et décrire avec certains outils et d'une certaine façon dans un domaine, se pose de la même

manière pour le voisin qui a une pratique totalement différente. Le point commun, c'est qu'on a tous les pieds dans la boue et qu'il faut essayer de s'en sortir. Il faut que ça *prenne forme*.

Entre les premières choses que j'ai réalisées et la dernière, qui est présentée ici en ce moment, le saut est immense. Et ce, même en dehors des moyens utilisés : du fait qu'il y a des images en plus du son, et que le son a été fait de manière très particulière avec Chantal [Dumas] et avec Mario [Gauthier], en prenant des chemins qui nous étaient à nous-mêmes assez inconnus. Ce qui qualifie le mieux mon travail sur cette dernière œuvre, c'est la confiance. Pour moi, c'était peut-être la première fois, ou une des premières du moins, que tout était plus assumé, où j'avais assez confiance pour me dire que de toute façon la forme et le contenu allaient se préciser d'eux-mêmes. Il faut faire confiance à l'objet qu'on travaille, au processus qu'on a enclenché, s'en remettre à l'intuition tout en continuant de bien penser aux choses. Il faut savoir reconnaître et saisir les occasions favorables. Et à la fin, il y a quelque chose qui va en sortir.

Dans mon parcours, j'ai eu la chance d'être forcé de porter plusieurs chapeaux. J'ai fait mes débuts dans l'art du bricolage avec le son, bien que j'aie passé pas mal de temps dans les chambres noires avant de toucher au son. Ça a été un peu ce qui a modelé la suite. Là où j'ai commencé avec le son, c'est un peu où toi, Martin, tu es, et où je continue aussi parfois à être. Quand je pratique ce type de composition, je suis toujours dans l'écoute, ou dans un univers qui n'est fait que d'écoute et de manipulation de matériaux sonores.

J'ai eu la chance, ou la malchance peut-être, à un moment donné, de me trouver à Berlin et de proposer à un producteur de radio un projet basé sur une œuvre que j'avais faite dans laquelle il y avait de la voix. Je me disais qu'il y aurait sûrement moyen d'explorer la dimension qu'on appelle en Allemagne le Hörspiel, qui est la création radiophonique. Quand le producteur m'a vu arriver avec ce que je lui présentais, il m'a dit : « Je ne veux pas de ça. Ce que je veux c'est un texte. Et ensuite il y aura du son, d'accord. Mais ce que je veux c'est un texte ». Je ne suis pas un auteur ; c'était un homme de théâtre et un philosophe. Donc j'ai écrit un texte, j'ai été obligé de devenir d'une certaine façon écrivain, de penser comme un écrivain et pas comme un musicien devant écrire un texte. Après, à la deuxième phase, il m'a dit : « Moi je te paie comme un producteur : je te paie pour écrire le texte, je te paie pour écrire la musique et je te paie pour faire la réalisation. Ça veut dire que tu vas écrire le en véritable auteur, parce qu'on va le juger comme ceux que des auteurs très connus nous soumettent pour être réalisés en œuvres radiophoniques ». Ensuite, il y eut le son. Là je me sentais à l'aise, je me disais que c'était mon domaine, que c'était facile. Puis vint la réalisation. Ça oblige à réfléchir en réalisateur, c'est-à-dire en songeant aux comédiens, à une mise en scène, etc. Est-ce

qu'on le fait de façon très stricte, de la manière : « Tu me lis tes lignes et c'est bon ou pas bon », ou alors on improvise un peu ? Progressivement, ces trois choses se sont mises ensemble pour me faire comprendre qu'il y avait peut-être une manière différente de penser un processus de création ou des œuvres, qu'il y avait peut-être d'autres chemins que ceux de la musique réalisée en studio avec des matériaux. D'une part, on est seul comme dans une salle de montage pendant des mois ; d'autre part, on se trouve dans des jeux d'interaction avec des domaines qui sont différents et qui ont chacun leurs demandes et leurs exigences.

Ce fut un processus fascinant qui a mené, notamment dans le travail avec les comédiens, à une approche semblable à l'improvisation avec des instrumentistes, avec des improvisateurs en studio, mais dans un contexte radiophonique où l'idée n'était pas de faire de la musique. Ce qu'il fallait, c'était essayer de transmettre une idée. Tout le monde y était participant, aussi bien l'ingénieur que l'assistante à la régie, etc. Le studio était comme un grand plateau de tournage. Et là j'ai commencé à me rendre compte que le processus était, en fait, le même. Lorsqu'on va à l'extérieur, que ce soit pour faire de la prise de son ou chercher des images, on fait la même chose. On peut truquer la prise, la mettre en scène, la reprendre selon différentes perspectives ; c'est ce que Martin disait tout à l'heure en ce qui a trait au micro et à la caméra. C'est intéressant de concevoir ainsi le processus, car cela peut mener à envisager un même projet de différentes façons, sans se confiner aux formes prescrites par notre discipline : une pièce de musique, une musique acousmatique ou quoi que ce soit d'autre. Donc au départ d'un projet, je cherche ce qui me travaille en ce moment, une idée, et je me demande quel serait le meilleur médium pour lui donner corps, pour la réaliser, pour la transmettre, cette idée. Et là, ça peut prendre le chemin, par exemple, de choses qu'on fait ensemble avec Mario, avec Theresa Transistor, c'est-à-dire de l'improvisation; ou ça peut être un travail en studio simplement avec des sons ; ou l'écriture d'un texte, qui peut devenir radiophonique ou pas.

Pour *Continental Divide*, l'idée se résume à une question présente au début du film : quel est le temps d'un très grand espace ? Comment faire entendre, ou plutôt comment faire percevoir, la dimension spatiale et temporelle d'un continent ? Je me suis dit qu'on pourrait partir et filmer, faire comme un long *road movie* de six jours, et traverser le Canada d'est en ouest. Mais six jours, c'est une forme qui n'est pas préhensible, il fallait que ce soit dans une forme plus courte. Notre perception visuelle fonctionne comme ça. On prend des bouts ici et là, des grands plans, des détails, des choses. À la fin, on reste fixés sur un certain nombre d'images et on élague tout le reste.

Au contraire, l'oreille nous permet de suivre plusieurs choses à la fois. Alors dans le projet on a poussé les choses un peu loin. Le résultat est une sorte de polyphonie à six

voix. Cinq voix pour le son, une voix pour l'image. Le son transcrit les grandes caractéristiques du paysage : le relief, l'eau, les zones non exploitées (la forêt), les zones exploitées (les cultures), et l'urbanisation. C'est les grands critères qui sont utilisés par les sciences pour analyser un paysage. Ensuite, il fallait trouver des paramètres qui permettent de faire le pont entre ces choses qui représentent tout le continent, zone par zone, écozone par écozone ; il fallait trouver les critères qui puissent faire le passage entre ça et le son. À partir de là, il y a eu une partition qui a été faite. Cette partition, mise en regard avec les échantillons visuels, permet de générer une matière sonore qui n'est pas du tout référentielle, mais dont le développement permettra de rendre compte des formes. Le son rend compte des formes, et l'image vient, dans une sorte de sixième voix, ancrer ces formes dans des détails très spécifiques de lieux spécifiques, en quelque sorte pour faire se rencontrer les différentes écozones. La découverte qui m'a fait le plus plaisir à la fin, c'est que je n'ai eu ni à proposer une note de musique, ni à penser à organiser les choses dans une forme, parce que la forme était donnée et que, en soi, elle a une sorte de perfection. Je veux dire par là que le continent est divisé en ce qu'on appelle des bassins versants, qui sont des réalités géophysiques, physiographiques. Il y a trois bassins : les bassins du Pacifique, de l'Arctique, et de l'Atlantique, qui comprennent les réseaux hydrographiques des eaux qui coulent vers un océan. La forme est là. À l'intérieur des bassins, tout est divisé en tableaux qui sont les écozones, qui sont aussi des zones de formation naturelle ayant chacune une homogénéité. Une des choses dont on se rend compte en travaillant sur un projet comme celui-là, c'est que l'organisation de la nature est totalement organique. Ça semble évident, on le sait tous, mais là on peut le mesurer ; il faut trouver, par exemple, comment décrire un relief. Il y a des paramètres comme la pente des montagnes, la pente des élévations. Mais toutes ces choses sont corrélées quand on les regarde ou les mesure. De travailler en trio nous permettait de conserver, ou de transposer, ces corrélations dans un autre domaine. Ça nous forçait à avoir une certaine homogénéité dans notre travail de proposition de matériaux sonores, et dans la manière de les mettre en œuvre. Comme le montage image et le montage son ont été faits en parallèle, ce n'est qu'au moment de resserrer les choses, de les placer, que ces correspondances ont émergé, mais tout ça n'était pas calculé comme un montage de film avec des effets qu'on essaie de construire. Regardons et écoutons un extrait de *Continental Divide*.

----- Extrait de *Continental Divide* (Christian Calon, 2013) -----

Christian Calon : La spatialisation dans cette pièce-là sert à clarifier les choses. Avec une polyphonie à six voix, le spectateur peut faire une saisie intégrale des éléments, mais ne peut les analyser. La spatialisation place les couches à des endroits différents. Par exemple, devant on entendait le relief ; à l'arrière, l'eau ; à droite, la forêt ; à gauche, les cultures, l'exploitation de territoire ; et en haut, l'urbanisation. Dans l'extrait, ce qui était

surtout occupé, c'était l'avant et l'arrière, et un peu la gauche. À droite et en haut, il n'y avait presque rien.

Dans tout le projet, il y a cette idée d'un sujet qui regarde. Il n'y a pas vraiment de point idéal, parce que différentes personnes pourraient avoir un parcours plus ou moins semblable. Le point de vue serait différent et probablement que la temporalité serait différente. Là où c'était intéressant, c'était de détacher celui qui réalise l'œuvre ou l'objet d'une grande partie de sa subjectivité. C'est dire que la chose est là, et que la fonction de ce travail c'est de la révéler. Forcément, il y aura une subjectivité qui est celle du point de vue. Ça, je l'assume complètement. Par contre, toute autre partie qui serait onirique ou poétique, on ne s'en est pas occupés en studio. Ce n'était pas notre affaire. Après, celui qui regarde, prenant une vue synthétique des parties de l'œuvre, peut décider si c'est poétique ou musical, si c'est bien ou pas bien, parce que ça empêche justement le regard et l'écoute critique. Pour moi, ce qui est important, en utilisant les moyens de l'art, c'est d'aborder quelque chose qui est en chemin vers la réalisation d'objets de connaissance. C'était une chose à laquelle je n'avais encore jamais touché par d'autres moyens, c'est une porte ouverte sur un autre domaine et d'autres fonctions de l'artistique.

5. Discussion. Le cinéma, un détour du musicien vers la musique

Serge Cardinal : Nous avons entendu plusieurs propositions très fortes sur la façon dont le cinéma, les grammaires cinématographiques, ou encore le rapport à l'image, ont pu irriguer la création. Je vous écoutais tous les trois et je me disais qu'au fond, c'est fou, le cinéma vous permet d'échapper à la musique pour mieux en faire.

Mario Gauthier : Effectivement, d'une certaine façon, si on prend la musique d'un point de vue traditionnel, elle est assez contraignante. On a tout le poids d'un héritage qui est assez ancien. En fait de musique occidentale, à partir de la musique classique, disons minimalement qu'on a quatre cents ans de musique formée, ou formelle. Musique avec laquelle, justement, il n'a été question que de problèmes formels tout le temps. C'était toujours un domaine qui était assujéti à un autre. Soit c'est la mélodie qui s'assujettissait à l'harmonie, soit c'est les lignes qui s'assujettissaient à elles-mêmes, en contrepoints, etc. Finalement, la musique est un monde extrêmement contraignant et replié sur lui-même. D'une certaine façon, la musique existe en elle-même et pour elle-même et, de par le poids de la tradition, c'est assez lourd à assumer. Il y a beaucoup de jeunes compositeurs et de jeunes étudiants qui me disent : « On voudrait composer, mais qu'est-ce qu'on peut faire ? » Venant de la bouche de quelqu'un qui a dix-huit ans, qui commence dans ce milieu, on sent le poids de cet héritage. Ils se disent que tout a été fait. À partir de là, qu'est-ce qu'il leur reste comme possibilité ? C'est possiblement de s'arrimer à autre chose. Pour moi, c'est comme ça que c'est advenu. Je suis d'une

génération où l'on imposait le sérialisme intégral à tous les compositeurs, ce qui m'a dégoûté de la composition, mais ça n'a pas éteint mon intérêt pour le son. D'un coup, j'ai vu un certain nombre d'échappatoires, dont celle de l'image, ou de l'image imageante, ou de l'image intérieure, appelez ça comme vous voulez. Il ne s'agit pas de fuir une tradition musicale. Par exemple, Glenn Gould, qui a eu une grande influence sur moi, m'a montré qu'il était parfaitement possible d'articuler des formes musicales avec un propos parlé, en musicalisant en quelque sorte ses documentaires. C'était la possibilité de se dire que le contexte naît de lui-même et génère une forme, un peu comme ce que Christian a dit tantôt. Finalement, le cinéma c'est un peu ça. On a l'impression que le cinéma n'a pas tout dit, même si des cinéastes nous diraient probablement le contraire. Du point de vue musical, par la manière dont on est éduqué en musique, je crois qu'il y a énormément de contraintes tout au long du parcours. Il y a tout un chemin d'obstacles, d'interdits, de balises. Alors que la création, ça prend une multitude de chemins, c'est connu.

Serge Cardinal : En même temps, vous êtes quand même un peu paradoxaux, les gars. D'une part, vous faites beaucoup confiance au cinéma dans sa capacité d'interaction avec vos pratiques sonores et musicales, justement pour ouvrir des pratiques, puis des façons de faire. Tantôt, ça a été la mise en scène dans un espace radiophonique appelé tournage, comprenant des interactions sociales, culturelles et historiques sur un film ; tantôt, ç'a été la grammaire cinématographique. D'autre part, vous vous méfiez tous de l'image, au sens où, à la fin, l'image, le langage ou la grammaire cinématographique ne devraient pas nous permettre de lire l'œuvre. L'image qui venait avec le premier objet sonore, il faudrait presque l'oublier complètement. Christian, je pensais aussi à *Radio Roadmovies*, qui est une autre œuvre irriguée par une posture de cinéma, d'occupation du territoire par le cinéma, le *road movie*. Même si le titre est venu *a posteriori*, je sais que vous y pensiez dès le départ. Tout ça pour arriver à la fin et dire : « Nous avons fait des sons d'un côté, et de l'image de l'autre ». Je sais que tu vas me refuser cette idée que, regardant les images tandis que j'entends vos sons, je suis en train, si ce n'est pas de composer les sons entre eux grâce à l'image que je vois, je suis à tout le moins en train d'entendre comment vous avez composé ces sons, en regardant l'image.

Christian Calon : Je ne peux pas le voir, mais je ne peux pas le refuser parce que je ne le sais pas. Étant de l'intérieur, connaissant tout le processus, je ne peux plus voir de l'extérieur, ni voir ce que toi tu entends. Par contre, la chose à quoi j'allais réagir, c'est que le catalyseur dans un projet comme ça, ou dans un projet radio, ce n'est pas la musique. Je disais tout à l'heure porter plusieurs chapeaux. Or, ce n'est pas toujours le musicien qui se trouve sous le chapeau, ce n'est pas nécessairement le musicien qui décide de porter ce chapeau-ci ou celui-là. Je me suis embarqué dans cette aventure de cinq ans sans savoir si je m'en sortirais. Je me suis dit que je ne pouvais pas faire de l'image comme un musicien. Il fallait que ça se fasse avec les yeux, pas avec les oreilles.

Je ne sais pas qui était qui, mais, à ce moment-là, c'est certain que ce n'était pas le compositeur. Il n'avait rien à faire là-dedans, ni même dans la fabrication des sons. Le son, ou le travail sur le son de composition dans un cadre musical, m'a appris des techniques : la technique du son, que Martin a bien analysée tout à l'heure. Ça, d'accord, on ne peut pas l'oublier, c'est un acquis. C'est comme un métier, c'est l'artisan du son qui est là. De l'autre côté, quand il faut faire une partie du même projet qui a besoin d'autre chose que d'un artisan du son, il faut qu'il y ait plusieurs personnes d'impliquées. Sauf qu'évidemment on n'est pas assez riches pour avoir une grosse équipe d'artisans qui chacun ferait son travail, alors on essaie de tout faire du mieux qu'on peut.

Mario Gauthier : L'autre chose, c'est qu'il n'y a pas un refus de l'image. Il y a simplement l'idée que l'image est là, qu'elle est un *pré-texte*, mais pas un texte. C'est assez différent. Pour moi, il n'a jamais été question de faire un cinéma pour l'oreille ou des choses comme ça. Il s'agit seulement, considérant tout ce que m'offre l'environnement, de prendre ce qui me convient pour en modeler un objet sonore qui m'intéresse. Si, par hasard, ça porte la trace de l'image, c'est peut-être par répétition, à la longue, par la pratique, mais ce n'est certainement pas par intention. Dans cette perspective-là, il n'y a pas de refus, puisqu'il n'y a pas de volonté d'intégration. On ne se dit pas : « Je vais faire ici un fondu enchaîné comme on fait au cinéma, puis un plan américain ». Pas du tout. En musique concrète, une des choses qui m'a beaucoup fatigué à l'époque où on la défendait, c'est qu'il ne fallait jamais reconnaître le référent. Pour moi, le référent fait partie des réalités aussi. Ce jeu entre le connu, l'inconnu, le méconnu, le sous-entendu, c'est ça que je trouve qui, dans le cinéma, ressort et qui est inspirant pour quelqu'un qui travaille dans le son. L'image donne des choses, mais ne donne pas tout à voir. Il y a les côtés de l'écran, comme le dit Michel Chion. Comme la paradiégétique, je pense que vous dites ça dans votre milieu, si je me souviens bien, ou l'extradiégétique.

Serge Cardinal : On a honte d'avoir dit ça! [*Rires*] Je vois le temps filer, donc comme j'ai été brutal tout au long de cette soirée, je vais être brutal encore une fois et je vais nous forcer à mettre un terme à cette belle conversation, quitte à ce que nous la poursuivions autre part à bâtons rompus. Alors merci beaucoup d'être venus, et un merci tout particulier à nos trois invités.