

**Stéphane Roy, compositeur et théoricien de la musique
électroacoustique**

Atelier de maître tenu le 17 juin 2009 à l'Université de Montréal.

Transcription : Anne-Marie Leclerc.

Montage : Frédéric Dallaire.

Texte revu et complété par Stéphane Roy.

1.	L'analyse fonctionnelle : genèse et utilité.....	2
2.	<i>Une âme nue glisse à l'eau vive : composer avec l'image.....</i>	6
3.	<i>Le Cercle Rouge : la fonction fantôme, les points d'écoute et le complexe audio-visuel.....</i>	8

1. L'analyse fonctionnelle : genèse et utilité

Stéphane Roy : Mon cheminement est celui d'un compositeur. J'ai fait ma maîtrise et mon doctorat en composition. En tant que créateur, je me suis toujours interrogé sur la façon dont les gens entendaient mes œuvres ou celles d'autres compositeurs de musique électroacoustique. Très tôt, je me suis fait un programme de travail : par l'écoute répétée de plusieurs œuvres, je voulais comprendre comment les sons pouvaient produire du sens, comment la signification pouvait s'incarner dans la matière sonore. Je me demandais si les sons très travaillés de la musique électroacoustique sont porteurs de sens ou s'ils sont seulement les personnages d'un jeu formel. J'ai alors commencé un deuxième doctorat en musicologie. J'ai développé une méthode esthétique inductive (selon la terminologie développée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez) : je suis parti de l'œuvre et j'ai tiré des hypothèses sur la manière dont un auditeur, en condition normale d'écoute, pouvait donner sens à celle-ci, selon différentes stratégies d'écoute. Le niveau esthétique désigne les stratégies de réception d'une œuvre. Les multiples approches face à une musique s'apparentent aux différents points de vue possibles sur une sculpture : lorsqu'on se déplace, notre perception et notre appréciation de l'objet se modifient. Dans le cas de la musique, nous pouvons affirmer que la perception est multiple et que chaque auditeur peut adopter des stratégies de réception différentes selon les œuvres, selon le moment de la journée ou l'intention d'écoute.

Le premier défi était de développer une théorie de la transcription. En musique classique instrumentale, la partition est le lieu inaltérable de l'œuvre. On peut discuter et analyser de différentes façons la *Symphonie no 5*, de Beethoven ; l'œuvre sur la partition restera toujours la référence immuable. En musique électroacoustique, le niveau inaltérable est l'enregistrement sur la bande. Or, la lecture de la bande nous présente une matière en constante évolution. Pour l'analyser, il faut donc en faire une transcription sur papier, pour fixer les paramètres sur lesquels se baseront les différentes analyses. Il fallait donc à la fois développer des symboles et des termes pour transcrire l'œuvre de façon graphique, et aussi se donner des critères de segmentation afin de diviser les sons en unités d'analyse. Comment segmenter le tissu sonore dans sa verticalité et dans sa progression ? J'ai trouvé des réponses à cette question en m'inspirant de la théorie gestaltiste et de la théorie des courants auditifs développée par Bregman. Ces théories expliquent comment les auditeurs perçoivent des formes selon les critères de proximité, de continuité, de contraste, etc. L'idée était ici de réussir à décrire de manière la plus complète les éléments d'une œuvre. J'écoutais alors une pièce des dizaines de fois, j'adoptais la position d'un auditeur spécialisé qui veut transcrire et segmenter l'œuvre de la façon la plus précise possible. Je voulais ainsi découvrir toutes les potentialités du son.

Cette étape de description n'était pas suffisante. Il fallait ensuite s'interroger sur la signification de ces agencements sonores. J'ai alors exploré quatre approches différentes, quatre méthodes d'analyse qui utilisent la partition graphique comme support méthodologique.

Premièrement, j'ai exploré l'analyse paradigmatique (proposée par Nicolas Rivet), qui se base sur une mise en relation des éléments segmentés à partir du principe de

répétition. J'ai importé cette idée de répétition au niveau esthétique : pour moi, l'auditeur entend des répétitions, et ce sont celles-ci qui lui permettent de segmenter avec assurance des moments de l'œuvre électroacoustique. Je devais retenir les répétitions qui sont pertinentes à l'oreille de l'auditeur.

Deuxièmement, je me suis intéressé à l'analyse des implications, de Leonard Meyer, qui tente de comprendre la progression discursive d'une œuvre selon le principe de causalité : un événement arrive, génère une implication, reprend le processus qui a été développé, est interrompu par une déviation, etc. Cette méthode d'analyse s'intéresse à la progression en surface, c'est-à-dire au niveau de la discursivité du tissu sonore (sans égard à la structure profonde).

Troisièmement, il fallait se pencher sur les structures profondes qui rendent possibles les progressions en surface. C'est alors que j'ai travaillé sur l'analyse générative de Lerhdal et Jackendoff. Leur méthode nous éclaire sur les rapports hiérarchiques à l'intérieur d'une œuvre. Ces théoriciens tentent d'éclairer les intuitions d'un auditeur normal lors de l'écoute d'une œuvre. Ils définissent les règles cognitives auxquelles fait appel inconsciemment l'auditeur afin de structurer une œuvre, et de donner un sens à cette structure. Ces règles expliquent les liens de subordination entre les unités, liens issus des rapports de tensions et de résolutions entre les unités dans le flux musical.

Finalement, j'ai développé une approche personnelle, l'analyse fonctionnelle. Par cette méthode, j'attribue un rôle, une fonction aux unités : dans telle œuvre, dans tel contexte, une unité a pour fonction de faire *dévier* la progression sonore, de *l'interrompre*, d'*introduire* de nouvelles unités, etc. Je prends alors la partition élaborée lors de l'analyse du niveau neutre où je reporte de nouvelles configurations : je fusionne ou je segmente des unités morphologiques pour rendre compte des unités fonctionnelles. Ainsi, si un geste sonore change de rôle fonctionnel au cours de sa progression, je vais le segmenter en plusieurs unités fonctionnelles. Dans cette optique, une unité morphologique ne correspond pas toujours à une unité fonctionnelle. L'analyse fonctionnelle s'intéresse aux interactions, aux relations entre les différentes articulations syntaxiques à l'intérieur d'une œuvre.

Au cours de mes recherches, je me suis rendu compte que les différents fondements évoqués dans ces méthodes d'analyses ont un caractère universel. Les principes de causalité, de répétition, de hiérarchisation, de tension et de résolution sont présents à différents niveaux dans toutes les œuvres que j'ai étudiées. Par exemple, les différentes fonctions de ma grille d'analyse (l'interruption, le déclenchement, la réitération) sont des générateurs de tension et de résolution. C'est à partir de ces grands principes que l'auditeur attribue des significations lors de son expérience musicale ¹.

¹ Pour une présentation complète de ces fonctions, voir Stéphane Roy, *L'Analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, coll. « Univers musical », Paris, L'Harmattan, 2003, p. 339 à 389.

Serge Cardinal : Si je comprends bien, toutes ces fonctions sont d'abord apparues dans une écoute extensive et intensive d'une grande partie de la création électroacoustique ?

Stéphane Roy : Oui. Quand j'entendais une fonction dans une œuvre, je la notais dans un répertoire, qui est devenu rapidement très riche.

Serge Cardinal : Ensuite vous cherchiez la confirmation de cette fonction dans une autre œuvre ?

Stéphane Roy : En partie. Je cherchais des récurrences, mais ces fonctions témoignent également d'une façon de faire de la musique sur bande. À l'époque, j'écoutais surtout des œuvres de type « GRM », la musique acousmatique française. Je pense que je n'aurais pas pu relever ces fonctions si j'avais basé ma grille sur l'écoute de musique à processus, de musique répétitive par exemple.

Serge Cardinal : Donc, ce sont presque des fonctions qui témoignent d'un style ?

Stéphane Roy : Ces fonctions témoignent d'une façon de composer la musique. Elles s'appliquent bien aux musiques événementielles où il y a un caractère téléologique, à des musiques instrumentales ou électroacoustiques qui présentent une continuité, des enchaînements, une progression basée sur le principe de causalité. Les caractéristiques générales de ces genres d'œuvres, mes fonctions arrivent utilement à les saisir.

Serge Cardinal : Qu'est-ce qui vous faisait retenir un moment d'une œuvre comme témoignant d'une fonction ?

Stéphane Roy : Je réécoutais des passages à répétition, et je me disais : « Il se passe quelque chose ici ». Entre ce moment, ce détail, et l'ensemble de l'œuvre, il y avait un nœud que je devais nommer. Je pense qu'à partir du moment où on est capable de conceptualiser les choses, on comprend mieux ce que nous percevons. Tant qu'on cherche, on n'a pas de concept ; puis le nom de la fonction m'apparaissait : « Je vais appeler ça comme ça, c'est maintenant clair dans ma tête ». C'est souvent par l'écoute d'autres œuvres, par la mise en série de phénomènes similaires que la fonction arrive à mieux se définir. Pour certaines fonctions (les fonctions de rhétorique), il a plutôt fallu que je trouve une catégorie plus large, qui rende compte de situations où des sons sans similarité au plan de l'identité sonore, dotés de morphologies totalement distinctes, jouent un rôle similaire.

Serge Cardinal : En somme, chaque fonction est comme la résolution d'un problème d'écoute. Vous écoutez quelque chose et vous vous demandez comment ça fait pour tenir, ou comment ça fait pour transiter, ou comment ça fait pour contraster, ou comment mon écoute peut cheminer dans l'œuvre, l'accompagner... Chaque fois qu'il y avait un problème, il fallait trouver une fonction. C'est ça ?

Stéphane Roy : Oui. Je devais trouver une fonction lorsque le problème était assez convainquant, assez insistant. Je percevais une situation, un nœud que je ne pouvais pas ignorer. Comme les problèmes sont nombreux dans chaque œuvre, j'ai accumulé beaucoup de fonctions. Il fallait ensuite élaguer. Il ne peut pas avoir une fonction pour chaque chose. Pour moi, une fonction caractérise des rôles qui sont récurrents, qui se répètent dans différentes œuvres, dans différents contextes.

Serge Cardinal : Peut-être avez-vous élagué au moment où vous avez compris que ces fonctions résonnaient avec des règles cognitives universelles ?

Stéphane Roy : Non, je pense que c'est avant ça. Je voulais tout d'abord être économe et regrouper les fonctions similaires sous un même terme. Parfois, je faisais le contraire, je décidais de ne pas regrouper si le sens créé par les fonctions n'était pas le même. Par exemple, l'imitation ne génère pas le même type de signification que la réitération. La réitération crée un phénomène de répétition dans un contexte très local, qui peut générer une tension : la répétition sature le signal de réception et l'auditeur se dit : « Il va se passer quelque chose, ça ne peut pas continuer comme ça ». La réitération est donc une insistance sur motif. Tandis que l'imitation ce n'est pas une insistance, c'est une duplication ludique exempte de tension.

Serge Cardinal : Dans ce cas, quel est l'importance de ces règles cognitives, de ces fondements universaux (causalité, répétition, hiérarchisation) pour votre méthode d'analyse ? Est-ce que vous admettriez une fonction qui ne se rapporte pas à l'une de ces grandes postures d'écoute, un de ces grands gestes d'écoute ?

Stéphane Roy : En fait, je ne me suis pas posé la question comme ça. La grille d'analyse fonctionnelle était déjà aboutie avant que je me mette à approfondir ces autres modèles d'analyse et que j'adopte une approche plus holistique de la musique, en essayant de mettre en contact ces théories. La question se pose donc *a posteriori*. Pour moi, ces grands principes sont aussi des principes de réception. Devant toute œuvre, l'auditeur essaie d'organiser, de comprendre, de trouver un sens. Même dans le cas d'un bruit blanc, l'auditeur va, après un certain temps, découper le spectre sonore en localisant des strates.

Serge Cardinal : Il semble y avoir un rapport de continuité entre votre écoute spécialisée et l'écoute de l'auditeur moyen. Votre écoute à répétition vous permet de transcrire les œuvres, de repérer des fonctions qui sont importantes dans les pratiques d'écoute d'un auditeur. Y a-t-il ce même genre de continuité entre l'esthétique et le poétique ? Si ces fonctions sont utiles pour l'auditeur, le sont-elles pour le compositeur ?

Stéphane Roy : En tant que compositeur, j'ai fait toutes sortes d'expériences avec ma grille d'analyse fonctionnelle. Je me suis dit que je pourrais formaliser mon travail à partir de ces fonctions et trouver une façon de concevoir théoriquement mon œuvre avant de commencer à la travailler. Ça n'a pas marché. Ça ne marche pas, parce que la conceptualisation *a priori* est désincarnée. Je m'intéresse à la morphologie sonore, ce qui me stimule, c'est la matière. Ce qui m'appelle, c'est le travail plastique du son, le

modelage. Dans ce contexte, les fonctions sont des concepts abstraits, des coquilles vides que l'on doit remplir. Si mon approche de la composition avait comme point de départ des concepts, des séries qui ne sont pas en soi rattachées à une plasticité sonore, peut-être que mes fonctions pourraient me servir à créer des algorithmes et des structures.

Ariel Harrod : En même temps, l'apprentissage des règles permet après coup de prendre conscience de ses gestes de composition et de les raffiner. À ce moment-là, ça peut être utile. Par contre, il ne faut pas considérer ces fonctions comme une bibliothèque de procédés que l'on enchaîne les uns à la suite des autres.

Serge Cardinal : Effectivement, les fonctions ne sont pas des procédés. Comme les critères morphologiques de Schaeffer, elles permettent un apprentissage pour l'oreille, un peu comme un sportif s'entraîne : si je n'ai pas entraîné mon coup de patin, je ne pourrai pas jouer le jeu. Ces fonctions servent en amont d'apprentissage pour l'oreille, et cet apprentissage permet, comme le disait Ariel, de raffiner ces gestes de composition. Si je ne sais pas qu'un grain existe, à quel point puis-je l'utiliser dans une composition... Il faut le percevoir dans sa richesse. Si cette dimension du sensible s'ouvre à moi, je pourrai composer avec plusieurs grains, pas seulement avec une catégorie large et générale. C'est la même chose pour vos fonctions, il me semble : une fois dit que, pour deux types de répétition, il faut deux mots, c'est qu'il existe sur le plan sensible deux opérations que je dois discriminer.

Stéphane Roy : Lorsque l'on réussit à segmenter les sons, à les discriminer, il faut ensuite trouver les concepts pour pouvoir décrire ces phénomènes. Ce travail de nomination permet en effet d'aiguiser l'écoute : c'est à mon avis l'impact majeur sur mon activité de compositeur. De plus, j'ajouterais que les fonctions ne se suffisent pas à elles-mêmes : elles s'inscrivent dans une production de sens. Par exemple, les fonctions d'orientation sont des opérateurs permettant de connecter des éléments, les fonctions rhétoriques agissent au niveau de l'affect... En somme, je ne peux pas le prouver, mais je suis convaincu que mon travail de compositeur n'aurait pas été ce qu'il est si je n'avais pas développé le cadre théorique de l'analyse fonctionnelle. Quand je compose, je suis conscient de mes gestes, je me dis : « Tiens, là, je suis devant une situation où j'ai utilisé une fonction d'engendrement ». C'est un après coup immédiat. C'est comme si c'était en dialogue avec le travail que je fais. Ce n'est pas en amont, ce n'est pas avant, c'est en même temps ; tout de suite, je réagis, je me dis : « Tiens, je suis dans une situation stratifiée » ; je prend conscience de mes actions et, à ce moment, mes fonctions sont utiles.

2. *Une âme nue glisse à l'eau vive : composer avec l'image*

J'ai composé la bande sonore du film d'animation *Une âme nue glisse à l'eau vive*, de Denis Chabot (2005). C'est un film très poétique, onirique, avec des associations surréalistes. Dans mon esprit, je ne faisais pas de la musique, je ne faisais pas du bruitage ; je composais une bande pour l'image. *A posteriori*, je me dis qu'il semble y avoir un dialogue entre certaines fonctions de ma grille et l'image. Par exemple, un son peut engendrer une image, une image faire *bifurquer* le son. Afin d'établir ce dialogue entre le

son et l'image, j'ai détourné les sources sonores de leur origine. Ce détournement m'a permis de travailler, de modeler les sons avec une grande liberté – tout en restant très près des images.

Visionnement du film

Serge Cardinal : Vous rappeliez qu'on pouvait décrire le tissu sonore avec la grille fonctionnelle, mais que tout ça devait renvoyer à une idée qui surplombe ou qui traverse le processus. Dans ce film, quel principe anime l'enchaînement des sons ?

Stéphane Roy : La notion de rappel était très importante. J'ai développé des « sons-étiquettes » associés aux personnages principaux. Ces jeux de rappel m'ont permis de garder un fil conducteur à travers toutes ces images qui sont parfois étourdissantes. Ce film onirique est très sinueux, et j'ai tenté de lui donner une continuité au plan sonore par mon travail de composition. Pour créer mes sons-étiquettes, j'ai utilisé des sources sonores qui n'avaient pas un lien direct avec les personnages. De cette manière, je participais au caractère onirique des images. Il y a des moments où j'entrais visuellement dans des matières beaucoup plus solides ; j'utilisais alors des sons percussifs, des sons métalliques. À d'autres moments, je travaillais plutôt sur des sonorités aqueuses, des sons mous et instables dans le temps. J'ai donc créé une typologie des sons pour accompagner les différents moments du film.

Il y avait également un travail sur l'espace. Nous avons travaillé plusieurs jours à l'ONF pour placer les sons dans un espace à la fois réel et imaginaire. Dans ce film, j'ai créé un contrepoint d'espace : il y a l'espace intérieur du personnage, il y a la cohabitation de l'espace extérieur et intérieur, il y a des espaces avec des réverbérations différentes, etc.

Serge Cardinal : Au cinéma, les questions du rapport des sons entre eux et du rapport de ces sons avec l'image constituent de véritable problème, c'est-à-dire que ces questions doivent être explorées. Nous sommes forcés de reprendre le problème là où Michel Chion l'a laissé, à savoir : il n'existe pas de rapport des sons entre eux au cinéma, tous les rapports des sons sont déterminés par l'image. Ils sont tantôt déterminés par l'action qu'il y a dans l'image, tantôt déterminés par des éléments qui composent cette image, tantôt déterminé par des mouvements de caméra, par les plans de coupe, par les coupures, par le montage, bref, c'est tout le langage cinématographique visuel, qui détermine et le rapport entre les sons et le rapport des sons avec l'image. D'où ma question : chaque fois que vous avez, morceau par morceau, dimension par dimension, construit cette œuvre, cette conception sonore, quel rôle jouaient les articulations de l'image, les mouvements de caméra, les points de synchronisation ? Quel dialogue avez-vous entretenu avec l'image ?

Stéphane Roy : Mon travail sur ce film est très lié à l'image. En même temps, il y avait des moments où je laissais de côté l'image et j'écoutais la musique. L'image est parfois un piège pour les compositeurs ; on n'entend plus, notre écoute est transformée par ce qu'on voit. D'un autre côté, l'image peut aider le compositeur de musique

électroacoustique parce qu'elle lui donne un cadre, elle tranche dans le choix infini de possibilités que nous présente le sonore. J'étais à l'aise avec le cadre que me donnaient ces images. C'est en réponse à celles-ci que j'ai développé la notion de rappel et le contrepoint d'espaces.

Serge Cardinal : Est-ce qu'il y a des moments, dans ce qu'on vient de voir et d'entendre, où c'est l'articulation des images qui fait tenir l'articulation des sons ? Et, inversement, est-ce qu'il y a des moments où c'est l'articulation des sons qui fait tenir l'articulation des images ?

Stéphane Roy : Évidemment, mes écoutes sans l'image ne me permettaient pas de vérifier la structure formelle. C'est l'image qui me dictait la structure. Et, pourtant, je sentais le besoin de vérifier si la qualité des enchaînements, des contrastes, des développements étaient cohérents au niveau sonore. Après cela, je mettais ma bande en relation avec l'image et il était très important que les deux « marchent » ensemble. En ce sens, ce n'est pas une œuvre musicale qui va se défendre en elle-même, c'est une bande qui prend sa structure de l'image et qui présente en même temps, sur le plan purement sonore, un intérêt plastique au niveau des enchaînements, des progressions.

Serge Cardinal : Donc il fallait que ça se tienne plastiquement, mais ce n'était pas autonome.

Stéphane Roy : Pas autonome sur le plan formel. La narrativité, tout l'aspect discursif que je développe dans mes œuvres, qui s'attarde au développement de processus n'était pas là. Sinon, j'aurais fait une œuvre purement musicale. Pour ce film, c'était les images qui dictaient la structure : c'était le cadre que je m'étais donné. C'est pour ça que j'ai synchronisé beaucoup de sons, que j'ai essayé d'aller chercher la substance qu'il y avait dans ces plans, j'essayais de traduire leur poésie en termes d'image sonore, de sons. Au final, ça donne un film où la trame sonore a beaucoup d'importance, puisque le son s'articule avec l'image ; il s'agit plus d'un dialogue que d'une paraphrase, si on veut. Dans ce contexte, la grille fonctionnelle pourrait nous aider à caractériser les rapports entre le son et l'image. Un engendrement peut avoir un effet sur l'image. Si le son suivant est plutôt banal, il est possible que l'image, elle, passe au premier plan. Il existe des passages entre l'image et le son. Au cinéma, les fonctions de rappel ou de *leitmotiv* sont importantes. C'est aussi le cas de la fonction de rupture : un son produit une rupture dans le déroulement des images puis celles-ci évoluent vers une phase de résolution...

Ariel Harrod : Dans ce cas, le changement n'est pas purement sonore, purement visuel ; la fonction décrit plutôt un changement dans la relation audio-visuelle. Imaginons un point de synchronisation, un moment qui viendrait changer la fonction, le rôle soit d'un son ou soit d'une image, les fonctions pourrait alors désigner des interactions, et pas seulement le passage du son vers l'image, ou vice-versa.

Stéphane Roy : Alors le poids fonctionnel serait partagé entre l'image et le son. Il faudrait mettre à l'épreuve cette hypothèse.

3. ***Le Cercle Rouge* : la fonction fantôme, les points d'écoute et le complexe audio-visuel**

Serge Cardinal : Nous venons d'aborder la principale raison pour laquelle nous vous avons invité. Nous avons noté dans votre livre une phrase qui nous interpellait directement. Je me permets de vous la lire :

Il est possible d'envisager l'usage de la grille fonctionnelle dans le cadre de l'analyse d'autres répertoires, d'autres manifestations du sonore. Moyennant certains ajustements, la description fonctionnelle pourrait mettre en évidence, par exemple, le schéma fonctionnel des trames sonores et musicales employés au cinéma, et montrer comment ce schéma accompagne la narrativité du film (p. 386).

En réponse à cette hypothèse, j'aimerais qu'on analyse tous ensemble à l'aide de votre grille d'analyse une séquence d'un film de Jean-Pierre Melville. Ce n'est pas expérimental du tout, ça n'a rien à voir avec ce que vous venez de nous présenter.

Visionnement d'une séquence du film *Le Cercle rouge* (1970).

Serge Cardinal : J'étais content de vous entendre dire : « faire une analyse fonctionnelle, ça n'a de sens que si on peut rattacher toutes ces articulations à un enjeu qui anime tout le texte ». Dans ce film, c'est l'action qui est en jeu, c'est toute cette préparation silencieuse : un homme va s'évader. Les points d'articulation, d'orientation, toute la stratification prennent leur sens à l'égard de cette action. Dans un film d'animation ou un film expérimental, l'enjeu pourrait être tout autre, pas du tout narratif, pas du tout actantiel. Mais, dans ce cas-ci, les sons font sens par rapport à la situation d'évasion. Le moteur de train joue le rôle de fond, le claquement sur les rails représente l'accompagnement, les craquements du lit sont en premier plan. Puis, il y a une fonction qui joue un rôle très important précisément parce qu'elle n'est pas audible : je n'entends pas la figure, c'est-à-dire le bruit des menottes. Est-ce que, pour vous, une fonction peut jouer rôle parce qu'elle n'est pas là ?

Stéphane Roy : C'est un des aspects qui différencie le cinéma de la musique. Le cinéma organise un système de renvoi entre deux dimensions, visuelle et sonore, qui favorise un décalage entre ce que je vois et ce que je m'attends à entendre. En musique, le problème se pose autrement. Les fonctions opèrent à l'intérieur d'un conditionnement stylistique. Si je présente toujours l'un après l'autre deux types de matériaux sonores, l'auditeur en vient à associer ces matériaux, à s'attendre, lorsqu'il en entend un, à entendre l'autre. Si les deux éléments ne sont plus associés, si le deuxième est manquant, les attentes sont déjouées, et l'absence produit un effet. Le conditionnement stylistique crée une série d'implication : un matériau implique la présence d'un autre matériau. En ce sens, la présence du bruit des menottes est implicatif : ce bruit devrait être présent, et son absence provoque chez le spectateur une interrogation.

Serge Cardinal : Quelqu'un qui voudrait décrire la bande sonore ou le rapport de la bande sonore à l'image serait forcé, pour faire une description complète, qui indique le sens du sonore par rapport à l'enjeu narratif, de me dire ce qu'il n'y a pas. Il y a une

fonction qui agit parce qu'elle n'est pas là. Il y a peut-être la fonction *mute* sur chacune des fonctions : une fonction fantôme.

Stéphane Roy : Il y a peut-être un nom pour cette fonction, une fonction d'occultation. Quand un élément est volontairement caché, ça interpelle l'auditeur : « On me l'a caché, pourquoi ? »

Serge Cardinal : Dans ce contexte, vos fonctions me permettent de décrire ou de comprendre ce que me dit un créateur. Quand je suis dans une salle de montage avec le concepteur Martin Allard, il me dit au moins une fois par jour : « Un bon montage sonore, c'est ce qu'on n'a pas fait, c'est ce qu'on n'a pas mis ». Il y a des gestes qu'on n'a pas faits, de sons qu'on n'a pas mis. Dans les réflexes et les gestes de création, il y aurait une fonction inhibitoire. C'est en ce sens que, pour moi, ces fonctions peuvent être utiles autant à l'auditeur, à l'analyste, qu'au créateur.

Mais revenons à la séquence. Ma description du fonctionnement de la scène se fait à partir d'un point d'écoute intérieur ; j'ai fait une analyse fonctionnelle en étant dans la position des personnages. Voici une drôle d'esthétique : je ne décris pas d'un point de vue extérieur, je me place au niveau des personnages. L'absence du bruit des menottes n'a de sens que pour eux. Lui qui ne l'entend pas et l'autre qui ne veut pas le faire entendre. Donc je suis en train de faire une analyse à partir d'un point d'écoute intérieur à l'œuvre. Pour vous, est-ce que ça a du sens de faire une analyse à partir d'un point de vue intérieur à l'œuvre ?

Stéphane Roy : Celui qui regarde un film n'a-t-il pas tendance toujours à s'insérer dans la peau des personnages ?

Serge Cardinal : Oui, il y a toujours une circulation du point de vue et une certaine identification aux personnages. Mais, au cinéma, on est constamment en train de coulisser d'un point de vue sonore à l'autre. Je me demandais si ça avait valeur d'aligner l'analyse fonctionnelle sur ces points d'écoute ?

Stéphane Roy : C'est une stratégie d'écoute esthétique parmi d'autres. En ce sens, ça a une valeur. C'est un point de vue d'écoute.

Frédéric Dallaire : La stratégie serait d'adopter le point d'écoute d'un personnage : en tant qu'auditeur, je me place au niveau du personnage et je juge la conception sonore à partir de ce point.

Martin Bédard : Est-ce vraiment possible ? Au cinéma, on change constamment de point de vue. L'auditeur est parfois un témoin extérieur, parfois on nous place du côté de la personne qui ne voit pas ou de la personne qui a déjà anticipé l'action, etc. En ce mettant dans la peau d'un personnage pour écouter, l'auditeur est confronté très rapidement à des changements de perspective. Pour garder ce point pendant toute la séquence, il faudrait recomposer un point de vue qui n'est pas dans le film. Le film en donne des fragments, mais jamais la totalité.

Stéphane Roy : C'est cet aller-retour qui est caractéristique. François Delalande montre bien que nous n'adoptons pas un point de vue d'écoute de façon continu dans une œuvre. Les changements s'opèrent en quelques secondes : l'auditeur écoute les matières, les unités (écoute taxinomique), il se laisse porter par les affects (écoute empathique), il s'attarde à l'histoire, à la progression discursive des sons (écoute figurative). L'auditeur passe d'une écoute à l'autre. Je crois que c'est la même chose au cinéma.

Frédéric Dallaire : À la lecture de votre livre, nous comprenons qu'il y aurait dans l'œuvre des configurations qui appellent certains types d'écoute plutôt que d'autres. D'après vous, l'auditeur a-t-il la liberté de choisir un point d'écoute ? À quel point l'œuvre va façonner ces écoutes ? Quel est le rapport entre ce qui est inscrit dans l'œuvre, ce qui nous appelle et la liberté de l'auditeur ?

Stéphane Roy : C'est une question fondamentale, je pense. La sémiologie essaie de répondre à cette question. Existe-t-il des ponts entre les stratégies poétiques et les stratégies esthétiques ? Si l'œuvre, c'est-à-dire : la façon dont elle est confectionnée, appelle un certain type d'écoute, c'est peut-être qu'il y a un passage obligé entre ce que le compositeur a fait et ce que l'auditeur reçoit. Par exemple, certaines œuvres favorisent une écoute méditative, alors que d'autres, plus événementielles et articulées, n'appellent pas du tout ce genre d'écoute. D'après moi, il existe quelques grandes stratégies d'écoute. Delalande en recense trois : l'écoute taxinomique, l'écoute figurative et l'écoute empathique. Il faudrait se demander comment l'œuvre appelle des stratégies et à quel point l'œuvre est le résultat de ces stratégies. Pour faire sens, l'œuvre fait appel à des stratégies de réception limitée, qui ne varie pas tant que ça, et c'est ce partage d'outils cognitifs communs qui permet la communication entre le poétique et l'esthétique.

Serge Cardinal : Il y a un élément que j'aimerais aborder concernant l'analyse de cette séquence. Nous en avons déjà parlé, mais j'aimerais revenir sur la question des rapports entre le son et l'image. Plus j'essayais de décrire à l'aide de vos fonctions les changements sonores, plus je devenais sensible à la relation du son et de l'image. Par exemple, le craquement, le clapotement sur les rails a tout à voir avec la légère pulsation lumineuse dans la cabine du wagon. Ce petit souffle est presque la respiration retenue du prisonnier. À ce moment, c'est *l'atténuation* sonore qui me fait voir les qualités de l'image. Un peu plus loin, une autre *atténuation* me fait voir le mouvement de caméra descendant qui part du prisonnier jusqu'au policier. Alors là, je me retrouvais nez à nez, encore une fois, avec le problème de Michel Chion : les sons au cinéma sont déterminés par l'image, ils sont aimantés par l'écran et par ce qui se passe sur l'écran. Dans cet exemple, le problème se déplace un peu : il n'y a pas autonomie complète du son et en même temps, ce n'est pas l'image qui me fait entendre le son ; nous sommes dans une troisième voie, une sorte de dialogue. Quand je dis *atténuation*, je parle d'une rencontre : à la fois la détente, le ralentissement du cycle du moteur et le mouvement descendant de la caméra. C'est tout un complexe sensoriel.

Stéphane Roy : C'est une convergence. Au début de la séquence, nous entendons un bruit blanc (le bruit des rails). Tout à coup, le profil de masse change, les rails

deviennent plus lointaines. Ça glisse, ça glisse, ça glisse. Puis la tension s'accroît et on voit le prisonnier se lever. Pour un auditeur, cette fonction d'*atténuation* puis d'*intensification* a un impact à la fois plastique et narratif. Effectivement, c'est un complexe, et il faudrait voir à quel point l'analyse fonctionnelle nous permet d'éclairer ces relations audio-visuelles.