

Résumé des principaux travaux de Serge Cardinal :

—1995a. « L'espace dissonant. À propos d'une segment du film *Boy Meets Girl* ». *CiNéMAS*, vol. 5, no 3, pp. 77-100.

—1995b. « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène ». *Protée* vol. 23, no 3, pp. 94-99.

—1995c. « Le lieu du son, l'espace de la source. Autour d'*Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) ». *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 6, no 2, pp. 3-16.

—1998. « Médiation ou modulation ? ». Dans *CiNéMAS*, vol. 9, no 1, pp. 95-115.

—2004. « La radio, ce modulateur de l'audible ». *Chimères*, no 53, pp. 45-59.

Les recherches de Serge Cardinal relient l'axe phénoménologique et l'axe cognitiviste. L'écoute au cinéma est traversée « par une activité croisée de perception et de cognition » (1995b : 94). Serge Cardinal décrit et analyse les perceptions produites par les agencements filmiques singuliers ainsi que les processus cognitifs d'organisation et de compréhension de ces mêmes phénomènes. Or, les processus perceptifs et cognitifs constitutifs de l'écoute sont « complexes et concurrents » (1995b : 94). Les relations entre les phénomènes matériels et leur organisation cognitive sont conflictuelles ; la matière sonore résiste à une organisation rationnelle stricte tandis que les processus cognitifs classent et regroupent des perceptions hétérogènes (1995a : 86 ; 1995c : 9). L'écoute filmique module donc suivant des vitesses variables : elle oscille entre une « unité circonscrite » proche de « l'accalmie » et « le mouvement de l'espacement », « le débordement de la déconstruction » (1995b : 94 et 99). Des œuvres comme *Une Femme douce* (Robert Bresson, 1969) ou *Boy Meets Girl* (Léos Carax, 1984) nous font percevoir la tension fondamentale de l'écoute cinématographique. À l'instar de Véronique Campan, Serge Cardinal affirme que l'unité et l'homogénéité de la représentation audiovisuelle, produites grâce à un rabattement du son sur l'image, de la matière sur la forme et du son sur la source, sont toujours précaires et provisoires (1995a : 86). La réalité sonore enregistrée, par sa capacité à présenter de nouveaux agencements et à modifier notre perception et notre connaissance du monde, « déplace » et « dérègle » nos constructions rationnelles d'un espace unifié et ordonné (1995a : 82). Nous décrivons ici les

implications de cette tension, de ce mouvement, de cette force de dérangement au cœur de l'écoute filmique.

*Le phénomène divisé du son et de la source : expérience plastique et construction mentale*

Alors que le caractère conflictuel de la perception audiovisuelle trouve son fondement dans la disparité de fonctionnement de l'œil et de l'oreille (1995a : 87-88), la tension inhérente à l'écoute filmique est produite par la « division inaugurale » entre le son et sa source d'émission (1995a : 84). L'organisation du champ auditif dépend de cette division :

L'écoute prend toujours en charge deux dimensions d'un même phénomène. Elle saisit une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur. L'écoute verse toujours des qualités acoustiques à un « objet » qu'elle identifie et qualifie du même geste. L'unité conquise de la source sonore filmique est le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes divisés du son et de la source. (1995b : 94-95 ; 1995c :7)

Le spectateur éprouve tout d'abord les variations de timbre, d'intensité et de hauteur des phénomènes (1995b : 94) : le *son* est perçu dans sa plasticité, c'est une matière évoluant dans le temps et dans l'espace. Le spectateur rassemble ensuite des indices sonores épars et leur assigne une cause commune : la *source* est le produit d'un travail cognitif d'identification. L'écoute cinématographique est donc « une activité double et divisée » (*ibid*) : au niveau perceptif (aspect phénoménologique), elle éprouve les qualités acoustiques des agencements sonores concrets ; au niveau analytique (aspect cognitiviste), elle identifie des sources, les classe et construit un espace diégétique imaginaire. Le cinéma tire sa puissance créatrice de cette tension entre l'expérience plastique des *sons* et la construction mentale des *sources*. Cette division de l'écoute instaure « un champ de force entre deux pôles – le son et la source » (1995b : 94). Ainsi, les qualités acoustiques d'un *son* renforcent, brouillent ou complexifient l'identité d'une *source* (1995c : 9). Le spectateur construit mentalement un objet, une « source sonore filmique » qui existe à travers la tension entre les qualités plastiques des sons et les propriétés mentales des sources (1995b : 94). La *source sonore filmique* demeure donc un « champ de bataille » (1995b : 99) sur lequel la matérialité du son « sert de fondement » à la qualification et à l'identification des sources « tout en offrant la résistance de sa vitalité à toute régulation définitive » (1995c : 13).

La « distance irrépressible » (1995c : 7) entre le son et la source est en somme la prémisse d'une réflexion sur la nature double et divisée de l'expérience cinématographique. La force des matériaux sonores se confrontent à la puissance d'organisation du sujet percevant. La matière heurte l'imagination, produisant une nouvelle perception du monde, une nouvelle réalité. Ce mouvement d'oscillation, ce « balancement entre l'iconique et le plastique » (1995b : 99) rend les processus perceptifs et cognitifs malléables et toujours en construction. Dans ce contexte, Serge Cardinal décrit les tensions, les modulations, les résistances et les rencontres entre ces processus plutôt qu'il n'établit un schéma général unifié expliquant la majorité des expériences perceptives et cognitives.

*La construction de l'espace par le son et l'écoute : lieu plastique et espace analytique*

La « fissure », « l'écart » entre le son et la source dédouble l'expérience spectatorielle de l'espace filmique (1995b : 94). Premièrement, l'écoute des sons produit un *lieu plastique*. Ce lieu est la forme concrète et sensible composée des rapports entre les différents sons (1995b : 95). Les sons s'enveloppent, se superposent, s'amalgament les uns aux autres, entretenant ainsi – suivant l'expression de Piaget – des rapports topologiques (1995c : 9). Ces relations de voisinage témoignent d'une expérience sensible de l'espace plutôt que d'une compréhension rationnelle (1995a : 91-92). L'espace ainsi appréhendé n'est pas totalisable : le spectateur ne saisit pas l'espace dans sa globalité, il explore le lieu provisoire et mouvant produit par les agencements sonores. Cette forme « d'intuition primitive de l'espace » repose sur des actions corporelles (placer de proche en proche, envelopper, serrer, etc.) – et non pas sur des déductions mentales (1995b : 96). Le lieu plastique se crée lorsque le corps du spectateur rencontre les corps sonores dans une salle de projection. Par sa diffusion, le son enveloppe et relie les figures filmiques et le spectateur, produisant un lieu plastique aux qualités modulantes : « le son déplace l'espace d'où il provient jusqu'en nous, il déplace l'espace qu'il traverse jusqu'en nous, il déplace l'espace de notre propre corps » (1995a : 91-92). Le lieu plastique est toujours en formation. Sa mouvance l'éloigne d'une étendue stable pour le rapprocher « d'un champ énergétique fonctionnant par sauts, traversé par les renvois, les retours, les reprises de l'écoute » (1995a : 89).

Deuxièmement, l'identification des *sources* produit un *espace analytique*. Cet espace mental, « utopique » est construit à l'aide des informations

contenues dans le film et des connaissances du spectateur (1995b : 97). Ce dernier encadre, coordonne et complète ces informations afin d'établir un « schéma spatial régulateur » (1995c : 8). Serge Cardinal reprend ici les analyses et les outils développés par les sciences cognitives afin de comprendre les processus d'organisation des phénomènes sonores. L'espace analytique se construit grâce à un travail cognitif de comparaison entre les données matérielles perçues et les images auditives mentales du spectateur (1995b : 95). Par exemple, un spectateur identifie dans une bande sonore trois sources : le crépitement du feu, le chant des grillons et le bruit du vent dans les feuilles. Il agence ses différentes sources et les complète afin de construire un espace imaginaire : le spectateur se représente une clairière près d'une forêt, la nuit. La source sonore est ici considérée comme l'unité minimale, « l'élément pivot » qui permet la construction de l'espace analytique (1995b : 96).

La rencontre du lieu plastique et de l'espace analytique produit une « scène diégétique » (1995b : 94 et 97). Tout comme la source sonore filmique, la scène diégétique est un espace de tension, un champ de bataille : « [l]e lieu, tout en assurant l'avènement concret [d'une] structure, devient sa limite, son opacité, sa distorsion, grâce à des relations de voisinage, d'enveloppement qui en font un lieu plastique résistant à un espace organisé logiquement » (1995c : 8). Le lieu matériel, non totalisable, toujours mouvant, oblige les constructions cognitives cohérentes et régulatrices à se redéfinir, se remodeler au cours de la projection cinématographique. L'écoute oscille alors entre le lieu plastique et l'espace analytique, éprouvant la résistance des matériaux qui, par leur « poids » et leurs « approximations », échappent à la « transparence et à la fluidité d'une structure spatiale scandée [...] par des balises conventionnelles [et] des liaisons traditionnelles » (1995c : 11). Le matériau sonore exprime ainsi une « force d'effraction » qui déplace les figures et les frontières, met en mouvement l'écoute et multiplie les lectures possibles de l'espace (1995b : 95).

#### *Le matériau, le dispositif et la réalité : une logique de la relation*

L'attention portée à la matière sonore, à sa capacité de résister à l'organisation rationnelle et à la puissance d'affectation des compositions plastiques transforme le statut de la représentation sonore. La représentation n'est plus le paradigme inévitable et fondateur sur lequel reposent toutes activités cognitives et perceptives. Elle est un mode particulier d'appréhension et de connaissance des agencements sonores. L'analyse des rapports dissonants entre le son et la source, entre le lieu plastique et l'espace analytique, n'a pas

pour but de raffiner, de complexifier et de prolonger les théories cognitivistes et phénoménologiques de la représentation sonore. Elle veut plutôt sortir de cette logique représentationnelle afin de rendre compte de la mouvance, de l'énergie et du potentiel de métamorphose de la réalité sonore. En considérant cette réalité comme son matériau créatif de base, le cinéma explore le monde sonore pour son « potentiel relationnel » (1998 : 100). Le dispositif cinématographique permet d'agencer des matériaux hétérogènes, de créer « des branchements, des connexions », « des alliages, des couplages, des résonances » entre les différents sons (1998 : 112). Ces agencements plastiques forment un « tissu de relations » qui déterminent les formes représentées (2004 : 54). Dans ce contexte, les rapports entre les relations sonores et la représentation changent de nature : « la représentation n'est plus le destin inévitable de la relation, elle y est subordonnée » (1998 : 112). Le dispositif d'enregistrement devient alors « une machine relationnelle » qui force la rencontre de différents sons sur une bande sonore et révèle ainsi la puissance d'affectation d'agencements jusque-là inouïs (1998 : 112). Avec le dispositif d'enregistrement, le monde sonore acquiert

une dimension expressive 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. (1998 : 107).

La reproduction sonore révèle la mouvance et la fluidité des relations qui précèdent la mise en forme. Plus encore, la « multiplicité des relations » est à l'origine des formes tout en assurant leur métamorphose continue (1998 : 99-100).

Proposer une logique de la relation plutôt qu'une logique de la représentation ne signifie donc pas un refus des formes et des substances. Affirmer le rôle fondateur des relations dans la constitution des êtres et des formes, c'est une façon de réintégrer les qualités plastiques des matériaux sonores dans notre perception et notre connaissance du monde. Par exemple, la scène diégétique ne reproduit pas l'intelligibilité ni la fonctionnalité de l'espace réel, mais bien la puissance d'affectation des qualités plastiques par lesquelles l'espace se construit et se singularise (1998 : 107). Le cinéma ne reproduit pas l'espace dans son étendue, son extension ; elle reproduit l'intensité des matériaux qui composent cet espace. C'est cette intensité qui affecte le corps du spectateur. Les relations entre les matériaux ne sont plus « anecdotiques »,

fonctionnelles, ordinaires. L'espace ainsi créé n'a pas « une orientation spatiale précise et une dimension limitée » ; il présente « une actualisation plastique qui ouvre sur la totalité des relations possibles où il s'inscrit » (1998 : 107). Sous une logique de la relation, la lecture de l'espace se redéfinit, se déplace au rythme des écarts et des modulations de « l'énergie accumulée des plans et des coupes » (1995a : 82).

En définitive, la logique de la relation pense différemment le monde sonore. Ce dernier « n'est plus considéré comme une matière amorphe en attente d'une forme, mais comme un matériau intense traversé par des tenseurs. » (2004 : 52). Qu'il soit musique, parole ou bruit, le son présente les différentes intensités d'un même « plan de consistance » (2004 : 45). La densité sémantique, la variation dynamique, la complexité harmonique, les rapports topologiques varient. Or, le dispositif d'enregistrement traite la parole, la musique et le bruit comme des matériaux pouvant entrer en relation et reconfigurer la bande sonore (le plan de consistance). La réalité sonore dans son ensemble devient potentiellement utilisable. Le cinéma crée de nouveaux agencements et révèle des qualités acoustiques jusque-là inouïes. En tant que « machines relationnelles », l'enregistrement sonore et le montage cinématographique font ressentir les degrés de vitesses et de lenteur, d'étirement et d'absorption qui traversent les matériaux (2004 : 53). Du moléculaire au cosmique, l'enregistrement bouleverse l'ordre des grandeurs, la hiérarchie des matériaux (parole, musique, bruit), la distribution de l'important et de l'inimportant (1998 : 102). Par conséquent, le plan de consistance sonore se modifie au fur et à mesure que de nouvelles relations se tissent. Ce lieu plastique n'a pas de frontière précise, son territoire est mouvant. Les rapports topologiques que tissent les matériaux s'opèrent de proche en proche, sans possibilité d'établir un espace euclidien global préexistant à l'apparition des figures. Cette conception nous décrit une réalité singulière composée d'une multitude de relations (potentielles et actualisées) entre des matériaux intensifs (c'est-à-dire façonnés par l'action de tenseurs) (1998 : 110). Cette réalité n'est pas une donnée générale préexistant aux formes : elle module et se déploie à travers les matériaux et leurs relations.

Si l'enregistrement sonore multiplie les relations possibles, alors le cinéma a le pouvoir de façonner la réalité, et par le fait même, de renouveler notre perception et notre connaissance du monde (1998 : 101). Nous comprenons mieux pourquoi la logique de la représentation était insuffisante

pour comprendre le dispositif d'enregistrement sonore et de montage cinématographique : cette logique se fonde sur une série d'oppositions, de ressemblances et d'analogies entre la forme représentée et le monde sonore « original » (2004 : 53). À l'intérieur de ce paradigme, les réflexions sur la médiation sonore questionnent l'identité des formes enregistrées. Or, nous avons vu que le dispositif ne reproduit pas les formes, mais bien l'intensité des espaces sonores. Poser la question de l'identité est dans ce nouveau paradigme secondaire. Les questions primordiales deviennent celles *de la production du réel, de l'élargissement de la perception et de la modulation des matériaux*. En juxtaposant, en enveloppant, en imbriquant des fragments hétérogènes, le cinéma crée de nouvelles réalités, provoquent de nouvelles perceptions, de nouvelles connaissances (2004 : 47). Le monde sonore, la perception et la connaissance ne sont plus des données *apriori* de l'expérience, elles se forment, se recréent, elles modulent sous le choc des agencements singuliers.

\*\*\*

Nous disposons maintenant de tous les éléments pour formuler les trois hypothèses qui animent les recherches de Serge Cardinal :

1) En offrant une modulation du monde sonore, *le cinéma produit du réel*. Les agencements sonores révèlent des intensités, des tensions, des rapports, tout un « nouveau tissu de relations » par lequel la réalité « acquiert une nouvelle consistance » (2004 : 54). Cette hypothèse implique une conception active et modulante du matériau sonore et du dispositif d'enregistrement.

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

2) Sous l'action de la réalité créée, *le cinéma invente de nouvelles manières de percevoir le monde*. En présentant des « dimensions », des « directions », des « vitesses », des « viscosités » sonores singulières (2004 : 48), le cinéma « produit de nouvelles dimensions perceptives qui entraînent l'auditeur dans une multiplicité de relations » (1998 : 99). La capacité du cinéma à produire « un champ sonore totalement nouveau » force la perception à se transformer, à

se découvrir de nouvelles fonctions, à « entendre autrement » la réalité (1998 : 98 et 113).

3) Cette perception renouvelée entraîne un nouveau rapport au monde. «[Elle] n'est pas une procédure qu'il suffirait d'appliquer. On ne la capture pas sans changer de nature corporelle, mentale, sociale, politique, etc. » (1998 : 55). Par conséquent, *le cinéma propose une nouvelle connaissance du monde sonore*. L'activité cognitive du spectateur ne se réduit pas à la construction cohérente d'une représentation imaginaire.

L'écoute de la fiction, c'est aussi une écoute spectatorielle capable de générer du sens en suivant le timbre d'un son, en étant attentive au volume, à la hauteur, à la situation spatiale d'une occurrence sonore. [...] Sautillant d'un son à un autre, amalgamant plusieurs sons simultanés, le spectateur enveloppe, relie, désarticule pour recomposer plus tard une matière sonore, dressant du coup un lieu sonore aux limites mobiles et aux dimensions variables (1995b : 99).

Si la matière sonore prend une place si importante dans cette réflexion, c'est qu'elle a une force d'effraction qui divise, fragmente, multiplie, et emporte un spectateur « clivé » (1995b : 99). La matière sonore a une énergie, une puissance d'affectation qui ne peut complètement s'expliquer dans des constructions rationnelles. La dynamique des sons menace l'identification des sources, le lieu plastique fragilise l'espace analytique, l'écoute des matériaux renverse la logique représentative et transforme le spectateur. L'exploration de ces zones conflictuelles témoigne en définitive d'une grande foi en la capacité de la réalité sonore à modifier le cinéma et du cinéma à faire moduler la réalité sonore, l'écoute et le spectateur.

Frédéric Dallaire  
Janvier-Avril 2009