

# L'écoute partagée

Serge Cardinal et Frédéric Dallaire

« Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. »

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

La création sonore reste soumise aux conditions du modernisme. Qu'il se consacre à la musique concrète ou réponde à l'appel du théâtre ou du cinéma, la tâche du créateur sonore est la même : il ne peut se contenter des moyens d'expression existants ; sa tâche est de produire, à même l'œuvre sonore ou audiovisuelle, de nouvelles techniques, de nouvelles formes, de nouveaux styles, capables de composer avec des bruits ou des balbutiements, avec tout ce que le musicien ne recevait pas, avec ce que l'acteur n'entend pas – quitte à emprunter à la musique, à l'art vocal, et pourquoi pas aussi à la sculpture ! Pour s'élever à la production de sens, il lui faut créer un art des sons. Il ne peut se contenter de fabriquer des bandes sonores pour le théâtre ou le cinéma ; il lui faut créer des moyens d'expression sonore, faute de quoi il s'expose à de sérieux ennuis : instrumentalisation, solipsisme, inexistence même de cet art qu'il prétend pratiquer. Bref, toute création sonore est nécessairement une étude visant à découvrir ce qui peut devenir un moyen d'expression sonore<sup>2</sup>.

Au fil de sa recherche et de ses expérimentations, le créateur sonore court plus d'un danger. Un seul nous retiendra : le danger de confondre un moyen d'expression avec la réalité physique du son. Parce qu'il est le seul à manipuler le continuum sonore entier, le créateur croira y trouver non seulement la spécificité de son art, mais aussi son inépuisable potentiel expressif ; à la limite il y aura pour lui autant de moyens d'expression que de fréquences perceptibles par l'oreille humaine. Il aura oublié qu'il lui faut donner un sens à la réalité physique du son pour qu'elle devienne moyen d'expression. Certes le son, comme l'argile, n'est pas amorphe, mais, de même que l'argile ne peut à elle seule prendre la forme d'une brique, de même le son ne peut à lui seul produire une forme d'expression ; il y faut la continuelle modulation des capacités d'information de la matière sonore par des opérations de composition<sup>3</sup>. Paraphrasant le philosophe américain Stanley Cavell, on dira qu'un artiste du son, en étudiant son matériau et en y cherchant les conditions d'existence de son art, est forcé de redécouvrir que cette existence ne se détermine pas physiquement ; le déterminant de l'existence d'un art en tant qu'art, c'est le sens, la production de sens.

Ainsi, les conditions d'existence d'un art réfléchissent les conditions de notre propre existence. Si l'existence physique est nécessaire à notre existence en tant qu'homme ou femme, elle ne détermine pas notre existence en tant qu'être humain ; comme l'art, notre humanité doit être conquise, et on la conquiert quand on rejoint le monde, quand on atteint à l'individualité et qu'on reconnaît l'existence autonome d'autres esprits dans le monde. La création d'un moyen d'expression sonore est une façon particulière de rejoindre le monde, d'atteindre à l'individualité et de reconnaître l'autonomie d'une existence spirituelle : l'œuvre créée.

L'invention esthétique est inséparable de l'invention éthique : quand le créateur sonore réussit à faire de la réalité physique du son un moyen d'expression, il invente du coup un rapport au monde et une forme d'humanité. Il n'y a pas d'autre raison de composer des bruits ou des balbutiements<sup>4</sup>.

Ce sont les créateurs sonores eux-mêmes qui l'affirment ; ils ne disent pas autre chose quand ils parlent de ce qu'ils font. Relisez leurs entretiens, leurs autoportraits, leurs recueils de souvenirs, cahiers de réflexions, manuels pratiques ou manifestes.<sup>5</sup> Chaque fois que l'un d'entre eux prend la parole, c'est pour réclamer une forme d'écoute ; au vrai, ils nous demandent plusieurs choses : qu'on reconnaisse à cette écoute la puissance de faire de la réalité physique du son un moyen d'expression<sup>6</sup> ; qu'on reconnaisse qu'elle aura une telle puissance à condition d'être partagée par plusieurs et en elle-même<sup>7</sup>. C'est une écoute partagée qui nous permettra de rejoindre le monde en recréant l'art musical, théâtral, cinématographique.

\*

Les entretiens avec les créateurs sonores ne manquent pas ; il nous semble qu'il n'y en aura jamais trop. Cette introduction aura peut-être convaincu le lecteur que les créateurs sonores ont des raisons fondamentales de prendre la parole et de mener une critique de leur propre travail : les possibilités esthétiques de leur art ne sont pas données ; il leur revient de les créer et de les reconnaître, reconnaissance qui passe entre autres par la réflexion critique. La seule chose qui soit donnée, ce sont les propriétés physiques du son et de sa diffusion ; la capacité du son, par exemple, à se séparer de sa source et de ses causes pour traverser des espaces et s'évanouir dans le temps. Reste encore à trouver ce qui donnera à cette réalité concrète un sens et une valeur, ce qui en fera une possibilité esthétique. Comment y parvenir ? Empruntons encore à Stanley Cavell les réponses à cette question, qui valent aussi bien pour le théâtre que pour le cinéma.

D'une part, il faut pratiquer une forme d'interférence, en réinscrivant dans le théâtre des formes établies de création sonore. Plus précisément, on ne recourra à des procédés radiophoniques ou cinématographiques que dans la mesure où ils donnent du sens aux propriétés sonores du théâtre. On recourra à la reproduction mécanique d'une narration en voix *off* parce que la répétition, l'amplification et la diffusion problématisent la voix et le corps sonore de l'acteur sur scène<sup>8</sup>. Mettre un art dans un autre, de la musique ou de la radio dans le théâtre, cela n'a pas toujours pour but d'atteindre aux formes totalisantes du spectacle multimédia, mais de faire découvrir, par exemple, comment l'espace acoustique hors scène peut devenir un espace imaginaire singulier, irréductible au hors-champ cinématographique. Et si les créateurs sonores vont de l'installation au disque en passant par le cinéma, revendiquant en tous lieux l'amateurisme du bricoleur, c'est sans doute que l'indifférence aux frontières professionnelles est la condition pratique d'une interférence esthétique.

D'autre part, on fera des propriétés matérielles du son des possibilités esthétiques en réfléchissant à son activité de créateur sonore et aux spectacles de théâtre que l'on a créés. Si une possibilité esthétique n'est pas une donnée a priori, alors seul ce qu'on a réussi à rendre signifiant et important dans tel ou tel spectacle vaudra désormais comme une puissance de création pour l'avenir. Les possibilités esthétiques

du son ne sont pas là à nous attendre : il faut les avoir créées, il faut les reconnaître comme telles, et se montrer responsable à leur égard. Si une possibilité esthétique ne se découvre qu'en donnant sens et valeur à une propriété matérielle, alors un art se forme à la première condition qu'un artiste veuille dire quelque chose, à la deuxième condition que ce quelque chose soit assez problématique pour forcer à une exploration du sonore, et que, troisième condition, les réponses données à ce problème ne soient pas oubliées, mais recueillies, réfléchies, rejouées.

Dissipons un probable malentendu : nous ne voulons pas dire que les formes d'un art sont réductibles à la matière biographique d'un artiste, à la communication d'une information ou à la manifestation d'un état psychologique ; nous voulons dire que le potentiel esthétique d'un art est inséparable de l'engagement d'un artiste à nous convaincre de prêter attention à telle ou telle configuration. Si lui-même ne reconnaît pas sa responsabilité à l'égard d'une problématisation de la voix de l'acteur, si lui-même l'ayant conduit à attirer l'attention sur cette voix, et à le faire de cette manière, alors pourquoi le spectateur devrait-il y reconnaître une exploration des possibilités sonores du théâtre, et pas seulement l'exhibitionnisme d'une technique ? Surtout quand cet artiste ne demande plus aux formes traditionnelles du théâtre d'assumer cette responsabilité, et qu'il cherche dans un seul et même geste à mettre en question ces formes et à recréer le théâtre. Ou bien le créateur sonore prend position et nous fait partager son écoute, ou bien il n'y a pas de communauté esthétique, pas de communauté capable de se former par la seule reconnaissance d'une possibilité esthétique du son.

Prendre position et partager son écoute, cela se fait d'abord et avant tout dans le tissu même du spectacle ou du film. Si les possibilités esthétiques d'un art sonore ne sont pas données, et si elles se résument à ce qu'on a réussi à rendre significatif et important dans tel ou tel spectacle, alors le créateur convaincra de leur réalité et de leur vérité en faisant entendre que des dimensions essentielles de la mise en scène ou du texte dramatique sont devenues audibles parce qu'une écoute ou un espace sonore proprement théâtraux ont été découverts. Quand, dans *Une fête pour Boris*<sup>9</sup>, Nancy Tobin amplifie tant la voix des acteurs que celle des automates qui les accompagnent sur la scène, explorant ainsi la zone d'indiscernabilité entre le mécanique et le vivant, elle nous fait entendre en même temps que seul l'espace sonore scénique peut rendre sensible une telle indiscernabilité : c'est parce que sur la scène (et non pas sur l'écran) la mince différence entre la chair et le plastique est palpable par l'œil que l'identité acoustique de la voix vive et de la voix fixée sur un support peut remettre en cause l'opposition des répétitions mécaniques et des compulsions du corps.

Mais les créateurs prennent aussi position et partagent leur écoute quand ils parlent véritablement de ce qu'ils font ; quand, évoquant les limites ou les développements de la technique, ils montrent comment cette technique se subordonne à des fins plus hautes, à ces problèmes esthétiques qui sont les véritables conditions d'invention d'un moyen d'expression. De tout ce que nous avons lu et de tout ce que nous avons nous-mêmes suscité dans le contexte de nos recherches ou de notre pratique, retenons pour les besoins de notre démonstration un phénomène apparemment statistique, une récurrence qui a la forme d'une ritournelle : pour plusieurs créateurs sonores, le son arrive toujours trop tard,

peu importe à quelle forme de création collective il a été convié, expérimentale ou conventionnelle, industrielle ou artisanale. Que le son arrive trop tard, cela signifie pour eux au moins deux choses : puisque le créateur sonore n'intervient qu'après la mise en place ou la structuration des formes de la création et de la représentation, il est limité aux degrés les plus bas de la réaction (illustration, parasitage ou transgression sonores du donné visuel ou scénique)<sup>10</sup> ; puisque la pratique sonore est ainsi privée d'un dialogue avec d'autres pratiques, avec leurs processus et leurs matériaux propres, elle tend à se scléroser en se rabattant sur les modalités du protocole technique<sup>11</sup>.

Bien sûr, tous les créateurs (sonores) vous diront qu'une contrainte, matérielle, technique, logistique, financière, se trouve souvent à l'origine d'une invention ; et c'est précisément pourquoi, lorsqu'ils en appellent à une meilleure collaboration, ils ne l'envisagent pas comme un processus pacifié devant mener au consensus des belles âmes. Mais ce qu'ils visent, c'est une autre contrainte qu'une autre : c'est une forme beaucoup plus haute de la résistance : c'est la problématisation de toutes les formes, et sous toutes ses formes. C'est pourquoi une contrainte ne devient pour eux un moteur de création que dans la mesure où elle peut entrer à titre de variable dans une problématisation esthétique posée par le spectacle ou le film. Ce sont de telles problématizations qu'il faut pouvoir « mettre en œuvre » dans les pratiques les plus diverses du théâtre ou du cinéma si l'on veut qu'un spectacle ou un film ait une existence propre. Et quand tous les créateurs rencontrent, non pas une difficulté, mais un véritable problème – le problème des répétitions gestuelles chez Tadeusz Kantor, le problème de la profondeur scénique chez Bob Wilson, le problème de la perception des choses chez Heiner Goebbels, le rapport problématique du vivant et du mécanique chez Denis Marleau –, cette rencontre leur permet d'entrevoir un exercice supérieur de leur métier qui ne soit réductible ni à un idéal de la profession ni à une illusion métaphysique. Il n'y a pas d'autre moyen pour découvrir le potentiel esthétique du sonore que de chercher à répondre à un problème de sens, et c'est en explorant ce problème qu'on découvre en quoi la création sonore est une manière singulière de penser.

Quand les créateurs sonores demandent à être entendus, et entendus plus tôt, par l'équipe de production d'un spectacle ou d'un film, ce n'est donc pas toujours au nom de l'harmonie de toutes les voix de la création, ni pour rendre plus efficace la communication, mais quelquefois pour rendre possible l'actualisation des variables et variations d'un problème, et, à travers ce problème, réinventer leur pratique. Il faut rester sensible à l'humour de leurs revendications, au ton qu'ils prennent quand ils disent vouloir partager à tout prix l'espace sonore et l'écoute avec tous les autres créateurs. A-t-on bien compris de quelle écoute il s'agissait ? A-t-on bien mesuré ce que veut dire ici partager l'écoute ?

\*

Les créateurs sonores veulent donc se glisser *plus tôt que trop tard* dans le processus de création d'un spectacle ou d'un film. Sous cette formule apparemment chronologique se cachent des mouvements génétiques. À force d'écouter ces créateurs, on finit par comprendre deux choses : que le *trop tard* peut surgir dès le début d'une production, et ce, dans la mesure où le programme de création délimite à l'a-

vance le champ des possibles ; que le *plus tôt* peut revenir à n'importe quel moment, et ce, dans la mesure où tous les créateurs rassemblés autour d'un spectacle ou d'un film acceptent de laisser telle ou telle forme de l'expression sonore rouvrir l'espace scénique, le rythme de l'action, l'articulation des images, etc. Si, comme le pense Randy Thom, le son peut modifier et enrichir la façon dont les cinéastes racontent des histoires, alors chaque créateur (scénariste, directeur photo, monteur image, etc.) aura intérêt à tenir compte du son pour remettre en jeu les forces génétiques du film, pour maintenir le plus longtemps possible l'organisme esthétique dans un état métastable<sup>12</sup>. Une telle position trouve son fondement psychologique dans cette profonde conviction que le spectacle ou le film vivent une vie spirituelle autonome, et que cette vie est celle du problématique<sup>13</sup>. Sans doute est-ce le « sound designer » Walter Murch qui a le mieux décrit cette vie : non seulement les étapes du processus de création sont-elles pour lui autant de répétitions différentielles d'un même problème, mais l'œuvre elle-même n'aura de consistance qu'à la condition de rester problématique ; « l'un des paradoxes les plus féconds, dit-il, c'est que, même complété, le film doit toujours contenir des problèmes non résolus »<sup>14</sup>.

À quelles conditions le son peut-il revendiquer cette puissance de relancer à tout moment le processus génétique d'un spectacle ou d'un film ? À la condition évidemment que tout son soit considéré inséparable d'une écoute. À la condition surtout de rouvrir l'écoute elle-même et d'en rendre efficaces les différents gestes ou parcours. Car si la genèse d'un spectacle peut être enrichie et modifiée par la répétition de questions de son à tous les stades de la création, encore faut-il que celui qui assure cette répétition n'ait pas lui-même toutes les réponses d'avance : si « concepteur sonore » ou « sound designer » sont des expressions inadéquates, c'est qu'elles désignent des gens qui revendiquent le titre d'apprenti perpétuel<sup>15</sup>. C'est tantôt Pierre Schaeffer, qui trouve les conditions de possibilité d'une musique concrète dans le dressage continu de l'écoute, forcée, par un certain usage de l'enregistreur ou du haut-parleur, de préciser sa perception des sons, de rendre compte explicitement de ce qu'elle entend, et d'en extraire des valeurs abstraites (musicales, rhétoriques, etc.)<sup>16</sup>. C'est tantôt Daniel Deshays, qui fait de la prise de son le moment éthique fondamental de la création sonore, le microphone et le casque d'écoute devenant les dispositifs non plus d'une instrumentalisation, mais d'un apprentissage du monde<sup>17</sup>. C'est tantôt Martin Allard, pour qui tout choix de montage trouve son fondement dans un rapport singulier au monde et aux esprits qui le peuplent, rapport que, de tous les sens, seule l'écoute rend possible : un perpétuel apprentissage des apparitions et disparitions du monde, une continue reconnaissance de l'autonomie du film<sup>18</sup>.

Si une telle écoute est la condition à laquelle un art sonore est possible, et si cette écoute n'est elle-même possible qu'à condition d'être partagée ou d'être reprise par le corps de l'acteur, par le regard de l'éclairagiste, par la main du décorateur, comme s'il s'agissait d'un réservoir de questions posées par un apprenti à ce qu'il entend faire partager, on comprendra que cette écoute ne puisse être simple en elle-même. Si effectivement le monde sonore « appartient à tous les concepteurs d'un spectacle », et si l'apprenti, pour rendre effectives ces questions posées par le son, n'a d'autre choix que de les distribuer à tous les créateurs, de les faire enten-

dre à tous pour que chacun puisse les reprendre<sup>19</sup>, alors l'écoute est une affaire plurielle et différentielle, un geste ou un parcours multiple. Pour être partagée, elle doit elle-même l'être. Pour faire des diversités phénoménales du continuum sonore autant de possibilités esthétiques, elle doit être elle-même multiple. C'est ce que laissent entendre les inévitables bifurcations de la parole des créateurs sonores quand une description précise de la texture d'un son s'y entrelace à l'évocation d'un souvenir provoqué par un bruit, au rappel des dimensions symboliques d'une musique, à des considérations acoustiques sur les seuils de perception maximal et minimal de l'oreille.

C'est Pierre Schaeffer qui a le mieux décrit ces circuits et courts-circuits de l'écoute<sup>20</sup>. Les quatre écoutes qu'il rassemble en un circuit – écouter, ouïr, entendre, comprendre – sont chacune la répétition à distance de toutes les autres, c'est-à-dire un parcours et une hiérarchisation. Si je prête l'oreille aux qualités d'une voix (entendre), je ne cesse pas d'écouter (viser la cause du son), tandis que je m'efforce toujours de comprendre la signification de ce que j'ouïs, mais j'ai peut-être aussi subordonné l'identification de la source du son aux viscosités de la matière sonore et aux configurations de mon ouïe, déplaçant du coup les significations que j'attribuais habituellement à ce que j'appelle un corps. Un véritable problème esthétique n'est-il pas toujours un tel court-circuit des écoutes ? Est-ce que la nécessaire réinvention de l'art des sons n'y trouve pas à la fois sa cause essentielle et sa condition de possibilité ? Si un même monde sonore appartient à tous les concepteurs d'un spectacle, chacun le configure suivant le parcours et la hiérarchisation propres à son écoute, et le créateur sonore n'a plus d'autre choix que de faire l'apprentissage des discordances, cherchant pour chaque spectacle, au-delà ou en-deçà du concept ou du design, un mode de ré-enchaînement rythmique ou « énergétique » des écoutes.

\*

Les créateurs sonores sont comme les grands cinéastes : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font parce que c'est souvent en parlant qu'ils rendent possible ce qu'ils font, et la manière dont il le font. Il n'y aura donc jamais trop d'entretiens avec des créateurs sonores, de tables rondes, de portraits, de recueils de souvenirs, etc. : un art sonore s'y essaye, s'y invente. Il se pourrait même que les théoriciens aient leurs propres raisons d'encourager cette littérature. Quelles peuvent être ces raisons ? L'opinion théorique s'entendra pour dire que cette littérature peut devenir l'objet d'une recherche sémiotique ou sociologique sur les stratégies discursives et les tactiques de la distinction. Elle s'entendra aussi pour dire que, en dehors d'une telle recherche sémiotique ou sociologique, le théoricien court tous les dangers : le danger de simplement redire ce qu'un créateur a dit, devenant ainsi la victime de ses mises en scène et l'instrument de ses luttes de pouvoir ; le danger de donner au discours du créateur la forme d'un système de règles ou de lois générales, avec l'opinion, le cervellet ou la technique pour fondement.

**Cardinal et Dallaire** (*en faisant les gros yeux*).

– Mais à vouloir nous protéger contre ces dangers, n'en courez-vous pas un plus grave, celui de laisser le créateur à lui-même en enveloppant votre scepticisme dans une sup-

posée rigueur scientifique ? Car la reconnaissance a besoin d'être reconnue ; autrement, elle reste suspendue ou sans effet. Si les possibilités esthétiques du sonore ne sont pas des données a priori, alors l'art sonore n'existe tout simplement pas quand je refuse de reconnaître que dans telle œuvre le créateur fait entendre les conditions de possibilité d'un art sonore, ou quand je n'arrive pas, malgré tous mes efforts, à déplacer les limites de ma reconnaissance. Ou bien l'on écoute les conditions que le créateur découvre et affirme comme celles de son art, ou bien l'art sonore n'existe pas (bien qu'un spectacle théâtral accompagné de sons puisse être réussi)<sup>21</sup>. Le tout est maintenant de savoir quelle forme peuvent donner à cette reconnaissance des théoriciens qui tirent toutes les conséquences de leur lecture de Michel Foucault, des théoriciens qui ne cessent de se répéter que la pratique des concepts ne consiste pas à « faire la loi aux autres », à dire aux autres pratiques « où est leur vérité, et comment la trouver »<sup>22</sup>.

Nous croyons qu'il n'y a pas de reconnaissance plus nécessaire que celle-ci : profiter des interférences avec les réflexions des praticiens pour renouveler nos problématisations ou pour nous déboucher les oreilles. Et nos oreilles se débouchent quand on pense la pratique des créateurs avec les créateurs, quand on *ré-enchaîne* avec la critique qu'ils mènent, sous la forme intuitive du kantisme : au milieu de tous les faits quelconques réguliers de la pratique, s'attacher à un fait quelconque singulier, pour découvrir les conditions de possibilité de cette singularité et y trouver les « fondements » d'un devenir de la pratique sonore et, par interférence, de la théorie du son<sup>23</sup>. L'enjeu d'une pratique et d'une esthétique du son, « l'enjeu d'un travail sur les sens et sur les qualités sensibles est nécessairement celui d'un empirisme par lequel on tente une conversion de l'expérience en condition a priori de possibilité... de l'expérience elle-même »<sup>24</sup>.

### Serge Cardinal et Frédéric Dallaire

- 1 – Gilles Deleuze, *Cinéma 2 / L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 366.  
 2 – Le lecteur retrouvera le détail de ce que nous ne faisons ici que résumer dans Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 31-32, p. 97-98 et p. 103 à 108 ; on consultera aussi William Rothman et Marian Keane, *Reading Cavell's The World Viewed : A Philosophical Perspective on Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2000, p. 181 à 195.  
 3 – À ce sujet, voir Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 39 à 48.  
 4 – **Beaugrand** (*se donnant avec les bras l'allure d'un moulin à vent*). – Le son de *Notre-Dame-des-Cheveaux*, de Jean Chabot, correspond à une manière de vivre et d'entendre le son à l'époque où l'on a créé ce film. La musique de Robert Marcel Lepage correspond aussi à la musique de ce temps-là. À cette époque, écouter Coltrane et Mingus, ça voulait dire écouter les choses les plus à l'avant-garde de la musique populaire. Nos frères et nos pères n'écoutaient pas ça. C'était un acte de présence ; aller chercher un disque de Coltrane, c'était un geste. Faire du cinéma était un acte collectif, l'acte d'individus rassemblés en une même vision. En ce sens, faire du cinéma répond peut-être à une manière de vivre ; c'est avec nos éléments à nous qu'on a construit cette trame sonore.  
 5 – Parmi beaucoup d'autres, on se reportera aux textes suivants : Claude Beaugrand, "Entendre l'arbre qui pousse", dans Réal La Rochelle (direction), *Écouter le cinéma*, Montréal, 400 coups, 2002, p. 144-148 ; Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006 ; Michael Ondaatje, *The Conversation : Walter Murch and the Art of Editing Film*, Toronto, Vintage Canada Edition, 2002 ; Randy Thom, "Designing a Movie for Sound", *Iris*, n° 27, 1999, p. 9-20 ; et les transcriptions des ateliers organisés par notre groupe de recherche, "Outils et méthodes de la création sonore au cinéma", avec les créateurs sonores Martin Allard, Claude Beaugrand, Luc Boudrias, Olivier Calvert, Michel Chion, Daniel Deshays, Robert Marcel Lepage (transcriptions disponibles sur <<http://www.creationsonore.ca>>).

6 – **Deshays**. – Tourner autour des objets, les écouter d'où on ne le fait jamais, fréquenter les lieux inhabités. Ne pas essayer d'avoir un avis préalable sur la carte du sonore : il faut d'abord la lire. Cet apprentissage prend des années (op. cit., p. 58).

7 – **Beaugrand**. – Pour cela, il faut modifier notre façon d'écouter, que l'oreille s'ajuste aux nouveaux objets sonores sans qu'il soit nécessaire de les justifier par l'image, ce qui est possible si ces sons se trouvent chargés d'un contenu émotionnel. Celui qui écoute recompose la trame sonore, lui prête des intentions et du sens. Il fabrique ses propres images en y injectant quelque chose de personnel : il participe à l'expérience (op. cit., p. 147-148).

8 – Sur les capacités de la musique, par exemple, à problématiser la voix de l'acteur, voir Jeanne Bovet, "On connaît la musique ? La place de l'enseignement musical dans les écoles de théâtre du Québec", *L'Annuaire théâtral*, n° 25, 1999, p. 74 et 77.

9 – *Une fête pour Boris*, de Thomas Bernhard, mise en scène de Denis Marleau, création d'UBU/Compagnie de création (mai 2009).

10 – **Calvert**. – Dans ma pratique, j'en suis venu à vouloir arriver très tôt dans le processus, et ce, pour ne plus me faire coincer au bout de la ligne. Plus tu arrives tard dans le processus, moins les possibilités sont grandes ; plus tu arrives tôt, moins la table est mise ; tu peux alors mettre ce que tu veux sur la table. Avec certains réalisateurs, j'arrive dès le début du projet, et je peux alors participer à sa genèse.

11 – **Thom**. – It doesn't make any sense to set up a process in which the role of one craft, sound, is simply to react, to follow, to be pre-empted from giving feedback to the system it is a part of (op. cit., p. 12).

12 – **Thom**. – If you encourage the sounds of the characters, the things, and the places in your film to inform your decisions in all the other crafts, then your movie may just grow to have a voice beyond anything you might have dreamed (op. cit., p. 20).

13 – **Beaugrand**. – Le film est un organisme vivant qui peut dire plus que ce qu'on pense et qui possède des parties qui sont cachées, même au réalisateur. Il y a des choses qui se révèlent quand tu commences à jouer avec cet organisme. C'est à travers un défaut, une faille, quelque chose qui ne fonctionne pas que je me mets à travailler. Ce que je veux dire, c'est qu'il n'y a pas toujours un problème ; je le cherche.

14 – **Murch**. – One of the most fruitful paradoxes, I think, is that even when the film is finished, there should be unsolved problems (Michael Ondaatje, op. cit., p. 105).

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

16 – Voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 39 à 99.

17 – **Deshays**. – À travers le casque, l'écoute microphonique induit une lecture particulière du réel. C'est un filtrage qui, par son décalage avec nos habitudes perceptives, illumine, hallucine notre rapport au monde. Le casque nous donne, dans la prise de son directe, non le réel, tel que notre cerveau a la liberté de le choisir, de le sélectionner et de l'explorer librement au quotidien, mais la production d'une image sonore plus forte encore (op. cit., p. 83-84).

18 – **Murch**. – I become tuned to see things in a certain way when I'm working on a film. One of your obligation as an editor is to drench yourself in the sensibility of the film, to the point where you're alive to the smallest details and also the most important themes (Michael Ondaatje, op. cit., p. 29-30). **Le Public**. – Comment arrivez-vous à déterminer à quel point vous mettez en phase ou non l'espace dans l'image et l'espace sonore qu'on ressent ? **Allard**. – En fait, c'est notre rapport au cinéma et notre rapport au monde qui en décident. (Murch et Allard se regardent un instant.)

19 – Voir Daniel Deshays, op. cit., p. 94 et 96.

20 – Voir Pierre Schaeffer, op. cit., p. 101 à 156.

21 – À ce sujet, voir Stanley Cavell, "Knowing and Acknowledging", dans *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 263 à 266.

22 – Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15.

23 – À propos de cette position, voir Gilles Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran", dans *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 265.

24 – Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 28.