

Introduction à une poïétique du cinéma

78^e congrès de l'ACFAS

Université de Montréal

11 mai 2010

L'objectif de cette communication est d'introduire à une poïétique du cinéma. Notre principal problème est alors de voir comment il est possible d'adapter au cinéma, et plus spécialement à la création sonore cinématographique, l'approche poïétique, à laquelle se sont déjà intéressées diverses disciplines (musicologie, anthropologie, etc.). Dans une acception extensive, nous pourrions définir cette approche comme l'étude de la « faisance » d'une œuvre, notamment d'œuvres artistiques. Il s'agira en ce sens de fournir une définition opératoire d'un tel concept, afin de cerner les différentes dimensions pouvant caractériser l'analyse poïétique cinématographique. Il importe ainsi de savoir à quoi les études poïétiques sont sensibles de façon générale, pour ensuite s'attarder au cas particulier du cinéma. Il s'agira alors de s'intéresser au travail concret du praticien sonore alors qu'il participe à la composition d'un film. Que peut-on attendre d'une telle étude, non seulement pour la pratique, mais aussi pour la théorie du cinéma ? Quel en est l'intérêt dans le champ spécifique des études en poïétique ?

Nous pouvons débiter en nous demandant ce qui motive l'artiste (comme le poïéticien) à penser le faire, son faire propre, et à se donner des outils pour améliorer sa pratique. En tant que cinéaste et praticien du son, c'est à partir de ma propre pratique, en étant attentif à divers problèmes que je rencontrais et à travers une volonté d'apprentissage que la nécessité d'une *auto-poiétique* plus affirmée (c'est-à-dire penser ma propre pratique) s'est faite sentir. Une telle approche me semblait potentiellement d'une grande richesse à l'intérieur d'un cadre pédagogique.

Notre principale hypothèse est que notre effort de théorisation servira non seulement la mise en place d'outils pour l'analyse poïétique de la pratique sonore cinématographique, mais permettra par le fait même de dégager une valeur pratique et programmatique des recherches en poïétique. C'est-à-dire qu'une conscience réflexive appliquée à cerner le processus créateur pourrait avoir une incidence directe sur la création, notamment en ouvrant au champ des procédures possibles, en sensibilisant à certaines manières de penser la composition des matériaux, en rendant manifeste différents aspects du *faire-cinéma*, etc. Ainsi, la poïétique permettrait d'enrichir une pratique singulière, non seulement en encourageant un retour réflexif sur celle-ci, mais aussi en la confrontant à la pratique raisonnée d'autres créateurs, ce qui trouve une résonance dans la tradition picturale avec l'idée d'une École des maîtres.

En ce sens, notre définition d'une poïétique cinématographique, nous la mettrons à l'épreuve de la pratique du monteur et concepteur sonore Walter Murch, en cherchant à voir en quoi notre effort de théorisation et l'approche poïétique en générale permettent de jeter sur le travail de ce créateur un éclairage inédit. C'est la pratique singulière de Murch, sa posture d'écoute en tant que créateur, et la pensée personnelle sur le travail sonore au cinéma qu'il

développa au cours de sa longue carrière, ce que nous proposons d'appeler processus d'autopoïétique, qui nous interpella en tant que praticien et en appela à l'élaboration d'un tel projet.

Nous verrons d'ailleurs comment *l'étude du faire pour inventer du possible* est déjà inhérente à la pratique de Murch. Il est le type même de l'artiste pour qui un retour réflexif sur sa pratique est l'un des aspects déterminant du processus créateur dans son ensemble. Murch est d'ailleurs intéressé par l'idée d'une notation systématique du cinéma. L'hypothèse qui nourrit cet intérêt est que le cinéma serait encore à son stade pré-notationnel, comme la musique l'était avant l'invention de la partition moderne par Guido d'Arezzo au 11^{ème} siècle. Selon lui, la création de « l'équivalent » cinématographique d'un tel système de notation offrirait peut-être de nouvelles possibilités de construction filmique en permettant d'entendre, de voir et de penser différemment le complexe audio-visuel et la fabrication du film. Précisons cependant une intuition que l'on détaillera sous peu par un exemple concret, soit que c'est d'abord sous la pression d'un nouveau mode de penser et d'être au monde que l'invention d'outils est rendue nécessaire et non l'inverse : une manière de vivre, une posture d'écoute, des idées en son appelle des techniques. Ces outils permettront par la suite une composition et un travail sur le matériau sonore même, de faire éprouver par l'écoute pensées et affects. La question implicite qui habite alors le créateur est : comment parvenir à partager une telle écoute ? Concrètement, l'adoption d'une certaine posture d'écoute (par exemple, l'écoute réduite) rend le praticien sensible à la matérialité du sonore. Ce qui le poussera alors à bricoler des techniques, des gestes de compositions ou encore un « système » de notation, afin d'explorer cette dimension du sonore, et d'en parfaire le travail de modulation. Cette position n'exclut d'ailleurs pas l'idée générale d'une expérimentation avec et sur le matériau qui nourrirait le travail de conception, car l'écoute se forme toujours elle-même à la rencontre de la matière sonore.

Définition et paramètres de l'analyse poïétique

La poïétique s'est développée, depuis les années 70, dans l'orbite de la philosophie esthétique et des sciences de l'art comme un champ disciplinaire autonome. Acteurs importants de ce développement, René Passeron, et le groupe de recherche esthétique du C.N.R.S. auquel il est associé, contribuèrent grandement à la postérité du concept de Valéry qui ne concernait au départ que la genèse du poème. Ils allèrent même jusqu'à proposer les *Éléments d'une poïétique générale* (Passeron 1996) comme « anthropologie de la création, couvrant tous les domaines où l'homme se fait constructeur » (p. 96). Pour Passeron, la poïétique existait depuis longtemps, mais demeurait cachée « comme un élément dilué, invouable, à l'intérieur de l'esthétique générale » (p. 11). Il importait alors d'en circonscrire l'objet propre : « [...] l'objet de la poïétique n'est pas l'artiste, mais le rapport dynamique qui l'unit à son oeuvre pendant qu'il est aux prises avec elle » (p. 16). Cette approche scientifique cherche donc à poser et à reposer sans cesse les conditions de la création, en s'intéressant à des pratiques artistiques singulières, déterminant entre autres les diverses stratégies poïétiques opérantes au cours du processus de production. Ainsi, une telle approche propose et explore le problème de la définition de l'art comme activité instauratrice et, de façon globale, de l'homme en tant que fabriquant et créateur : « [...] comment nier que ce n'est plus par une ingénieuse doctrine mais par une science humaine (la poïétique), liée à toutes les autres, qu'il faut montrer en quoi et de quelle façon l'homme est

constructeur » (p. 15).

L'analyse poïétique est donc entendue comme l'étude de tout ce qui concerne le processus et les conditions de création, prenant en compte l'ensemble des déterminations qui interviennent dans la dynamique instauratrice qui va de l'intension à la réalisation d'une œuvre : délibération sur ce qu'il y a lieu de faire pour produire l'objet, choix du matériau, opération sur le matériau et méthodes concrètes de travail pour produire l'œuvre, conditions diverses de la création, ses influences (philosophiques, sociologiques, esthétique et matérielle), ses supports d'action, les outils techniques, de conception et de médiation, le « solfège expérimental » développé pour faciliter la pratique et la diriger, l'analyse du rapport intime entre l'artiste et l'œuvre, son cheminement, les problèmes et solution rencontrer, sa relation singulière au matériau et à sa pratique, etc.

Walter Murch : témoignage d'une autopoïétique

Il existe déjà, pour le cinéma, nombre de documents précieux qu'il importe aujourd'hui de réexaminer sous l'éclairage inédit qu'offre notre approche. Dans son livre *The Conversation*, l'auteur Michael Ondaatje convit le monteur américain et concepteur sonore Walter Murch à penser et à verbaliser de manière détaillée sa pratique. La série d'entretiens que reproduit l'ouvrage constitue ainsi une forme d'étude poïétique appliquée du travail créateur de Murch. Du moins, il nous est possible de reconstruire, à partir de ces traces écrites, le témoignage d'une auto-poïétique et ainsi, identifier les diverses stratégies poïétiques adoptées par l'artiste alors que l'oeuvre est en train de se faire. On propose d'appeler stratégies poïétiques les conduites de production, conscientes ou non, qu'un artiste donné emploie ou dont il se dote pour produire son œuvre : méthodes, outils, instruments, procédures, protocoles de travail, pensées, images, mots, rituels, techniques, métaphores, etc. Walter Murch a mis au point un important « système » d'outils et de méthodes de création sonore, en constant raffinement (profil dynamique). Les thèmes d'intension (qui a-t-il à construire ?), de faire (opérations concrètes sur le matériau et principes qui guident le travail de construction de figures et formes poétiques) et d'achèvement (quand peut-on considéré une œuvre terminée ?) parcourent sans cesse le propos et les réflexions de Murch.

Ces stratégies vont habituellement de paire avec l'acquisition d'une écoute et d'une sensibilité singulière par rapport à la réalité du travail sonore au cinéma ou encore, tout simplement face au « Réel ». On retrouve ici l'idée d'un dynamisme créatif entre un mode de pensée, le faire, l'étude du faire, un raffinement perceptif (par exemple : sensibilisation à la qualité sonore) et la mise en place de stratégies de production pour parvenir à ses fins. On rencontre souvent dans les propos de Murch cette dynamique : pour lui, il est toujours important de souligner ce à quoi il faut porter attention et, finalement, d'expliquer comment il a concrètement mis en place des procédures pour y parvenir. Murch se donne donc des mots, des images, des métaphores et des théories pour penser la composition des matériaux filmiques, la place dévolue au son par rapport à l'image, le rôle de la musique, etc. Il adapte de plus ses protocoles de travail, techniques et méthodes, en suivant une logique pour lui essentiel : le processus serait garant du produit.

Outils et méthodes de création sonore : les stratégies poïétiques

Pour Murch : « Every scene, every film needs to have a larger science of patterns at work within it, and this would be the idea or concept that governed how he cut the scene » (p. XX). Dans la mesure où il cherche à pousser cette « science des patterns » (conception sonore) le plus loin possible, l'objectif est alors de pénétrer par tous les moyens dans la sensibilité spécifique du film à faire, de chaque film à faire, en étant animé par la grande question *Pourquoi ?* qui orientera le *faire* : découvrir les patterns profonds de l'œuvre et les développer, les enrichir, etc. Pour Murch, le travail du concepteur sonore est au service d'un style, d'une œuvre à faire, à mettre au monde. Cet « être » a une vie propre qu'il importe de ne pas trahir ou « assassinée ». Il faut pourtant idéalement tirer tout le potentiel qu'offre la réalité collective et dynamique du processus cinématographique pour trouver les solutions les plus efficaces, de sorte que le film atteigne : « [...] a more fully realized version of itself, which is what a good film should be » (p. 193).

Ainsi, il réfléchit le processus artistique de manière dynamique, expérimental et ouvert, par opposition à une démarche téléologique de la création, et donne notamment des explications claires de l'importance des influences extérieures (collaborateurs, le rôle du hasard dans le processus, la place de l'inventivité, etc.) qui forcent notamment à un constant retour réflexif sur sa manière de travailler au moment même de l'exécution. L'idée est de se servir du processus afin de développer et d'enrichir les idées de départ en donnant corps à l'histoire, aux idées et aux thématiques que le réalisateur, scénariste et/ou producteur ont décidé de raconter. L'artiste est donc sans cesse contraint de trouver des solutions techniques, pratiques et esthétiques originales, afin de faire fonctionner *le film à faire* au mieux. Ce qui en appelle à une différenciation du processus, qui doit s'adapter précisément au projet en cours.

On peut simplement souligner à ce propos quelques aspects de sa méthode de travail en général, lui permettant d'ajuster le processus à l'œuvre en cours, dans un dialogue constant avec le réalisateur et les divers chefs de département : importante prise de note, élaborée en forme de banque de données et qui s'amorce dès le début du projet (annotation des diverses versions du scénario, libre association lors de l'écoute des *dailies*, etc.) ; recherches diverses (littérature, arts, science, physique, etc.) ; élaboration progressive d'une carte de l'ossature dramatique du film, etc.

Mais attardons-nous à quelques autres exemples de stratégies poïétiques adoptées par Murch, avant d'analyser rapport aux outils techniques.

La musique : capteur et canalisateur d'émotions

Il y a un usage particulier de la musique chez Murch, une retenue singulière, un désir de ne pas l'utiliser à outrance ou maladroitement : « [...] music seems to function best when it channels an emotion that has already been created out of fabric of the story and the film » (p. 169). Cette pensée, assez atypique, oriente directement tout le travail de construction sonore. La musique est habituellement employée, dans le contexte du cinéma dramatique, pour moduler ou générer les affects du public. Technique très efficace, mais souvent superficielle, peu subtile, pouvant même mener le spectateur au sentiment « nocif » d'être manipulé. Ce que veut

précisément éviter Murch. En ce sens, il ne faut pas dicter artificiellement les émotions du spectateur avec la musique. Le fait que la musique vienne pour ainsi dire canaliser ce qui a été mis en place par les autres composantes du film et l'histoire racontée implique un travail d'assemblage et une « pénétration » de ce qu'offrent tous les matériaux beaucoup plus profonds et par conséquent plus authentiques, naturels et efficaces.

Murch a développé son approche de la musique en collaborant avec Coppola, qui avait une manière singulière de travailler. Habituellement, dans l'industrie, la musique vient en toute fin, après le montage son : la musique étant composée à partir et sur des images et des sons déjà montés. Par opposition à cette convention du processus de production cinématographique, Murch défend une autre approche, un certain type de collaboration entre la musique et le film. Par exemple, dans *The Conversation*, Coppola avait déjà entamé le processus de composition musicale en pré-production, de manière à ce que la musique et le film se développent et se nourrissent mutuellement. Il avait remis une copie du scénario au compositeur David Shire en lui suggérant l'idée de considérer le tout comme « a strange kind of musical » (p. 170). Deux ou trois thèmes présents dans le film furent ainsi composés par Shire simplement à partir de sa lecture. Coppola a donc pu utiliser certaines pièces au moment du tournage, afin de guider les acteurs dans leurs performances : « It gave them a great deal of freedom to have that advance knowledge, to pitch themselves against or with the music, to know how the music would fill in their performances, the yin to their yang » (p. 170). Pour Murch, il est important de donner à la musique : « a chance to grow with the film » et inversement, de donner au film la chance de se développer sous l'influence de la musique. Ce qui transforme concrètement la dynamique de travail et aura bien entendu un impact sur la conception sonore. Ce genre de collaboration fructueuse influence autant l'essence de la musique que celle du film, ou du moins en donne la possibilité et peut finalement être généralisé à l'ensemble des divers aspects du geste cinématographique : modèle organiste et « socio-constructiviste » de la création cinématographique.

Le mixage : sculpter avec la « lumière »

Murch emploie une métaphore visuelle pour parler de la réalité des opérations concrètes du mixage : « It's very much like light. One of the fascinating things for me in mixing is that what we do with the palette of sound [...] is very much equivalent to what a director of photography does with light ». Pour Murch, le plus important dans le mixage est de penser à partir de ce concept de l'éclairage : le placement des sons et leurs intensités pouvant jouer à trois niveaux différents sur la « photographie » d'une scène. Physiquement, le mixeur peut éclairer différemment l'image : « by picking things out in the frame that are important », à savoir moduler l'attention du spectateur en appliquant « lumière et ombres ». Il peut de plus influencer sur le sentiment de présence aux personnages (ancrage dans la diégèse) et, enfin, mettre l'accent sur certains éléments de l'histoire (moduler les affects). Dans ce troisième cas, le son permet d'obscurcir ou d'éclairer émotionnellement une scène, de travailler sa *coloration affective* comme le peut la lumière.

Walter Murch et la conception sonore : au service d'un style ou comment partager une écoute

Murch est l'un des acteurs majeurs du progrès de la pratique du son au cinéma, notamment en ce qui a trait au travail sur la perspective et la matérialité sonores. Son père, Walter Murch sénior, était peintre. Un jour, il dit à Murch junior, en parlant de sa technique, qu'il ne peignait pas l'objet lui-même, mais bien l'espace entre ses yeux et l'objet. Pour Murch, la même logique s'applique pour la prise de son : « If I go out to record a door-slam, I don't think I'm recording a door-slam. I think I am recording the space in which the door-slam happens » (p. 234). Le preneur son serait ainsi un peu comme un peintre devant son modèle et devrait porter une attention toute singulière à l'acoustique spatiale du son. C'est ainsi que Murch fût sensibilisé très tôt à la matérialité du sonore.

À l'intérieur d'un projet expressif, l'ensemble du travail sonore est mis au service d'un style. Ce que recherche le concepteur, c'est de faire circuler son écoute spécifique et ses idées en son par les moyens du cinéma. Il devra parfois mettre au point des gestes de capture ou de composition du matériau pour y parvenir et ainsi articuler avec l'image le déploiement narratif, dramatique et thématique du film. Murch travaille toujours la tension entre une esthétique plus ou moins réaliste (sonorisation de l'image à des fins narratives et liée à l'identification des sources sonores par le spectateur) et un usage plus métaphorique ou symbolique du son (notamment à partir du travail sur la qualité sonore qui est alors mise au service des enjeux dramatiques et thématiques du film). Il cherche en fait à combiner les deux à la fois : transparence et usage plus ou moins disjoint entre le son et l'image. Il se produit alors ce que Murch appelle une réassociation du son et de l'image liée au contexte et aux enjeux dramatiques et thématiques spécifiques de la scène.

Prenons l'exemple de *THX 1138*, de Lucas et son concept de « used future ». Il s'agissait alors de construire un paysage sonore futuriste et de plonger le spectateur dans la réalité de cette société totalitaire et aliénée. Lucas voulait par contre utiliser les sons électroniques au minimum. Il s'agissait alors de travailler la matérialité d'ambiances, de voix et d'effets sonores naturels pour en tirer les textures et sonorités recherchées dans le déploiement narratif, dramatique et thématique du film. Écoutons Murch à ce propos :

I love echo. Any kind of reverberation or atmosphere around a voice or a sound effect will tell you something about the space you are in. You start with a dry sound. It's a sound recorded in a studio and then you can create a fuzzy ball of echo around this sound. It could make you think that this voice is in a bathroom, in a cave, in a amphitheater. Today you just have to push a button on a reverberation device and that's it.

En 1970, par contre, la technologie actuelle n'était pas à la disposition de Murch. Il dut donc travailler la matérialité du son, à la main et sur le terrain, en sélectionnant des espaces spécifiques pour ses prises sonores, afin d'en capturer la qualité. Il développa même des techniques artisanales pour y parvenir : après avoir enregistré une voix, il fit jouer cet enregistrement dans différents environnements acoustiques : « out in the real world, and played it back and captured what we heard on a second tape recorder. It was a process I nicknamed, for obvious reasons, "worldizing" » (p. 119). Ce procédé permettait ainsi de capturer la qualité acoustique particulière des lieux dans lesquels était diffusé l'enregistrement. Au mixage, il avait

donc un contrôle indépendant de la bande originale construite en studio autant que de la ou des versions « worldizing », afin de sonoriser l'univers diégétique. De plus, les dialogues, ambiances et effets sonores enregistrés séparément, et un travail préalable sur la qualité sonore, permirent un important jeu de perspective sonore. Murch pouvaient ainsi mettre l'accent sur la présence et la clarté d'une occurrence dans un lieu, ou encore la relayer en arrière-plan, et même la transformer « *into almost a myst* ».

Ces opérations au mixage, qui ont trait à la spatialisation par la manipulation du volume et le travail sur l'acoustique des sons, constituent pour Murch un équivalent sonore de la profondeur de champ : « If I'm taking your portrait, I don't want the background to be in focus, because I want to concentrate on your face. So I adjust the lens's depth of field to throw the background out of focus » (p. 119). Un tel travail n'avait jamais été fait de façon aussi poussée et systématique par le passé, autant en ce qui concerne un tel emploi du son dans la construction de l'espace filmique et dans le déploiement dramatique et thématique d'un film. Aujourd'hui, le « worldizing » de Murch peut être essentiellement pris en charge au mixage, sans le recours à une prise de son en milieu réel, grâce à différents filtres et paramètres acoustiques. Il reste néanmoins qu'à partir d'un problème pratique (impliquant une posture d'écoute et des idées en son) et la recherche d'une solution spécifique, Murch a contribué à ouvrir et à développer une perspective particulière de composition pour les praticiens du son au cinéma.

Cet exemple est intéressant car il nous permet d'aborder le problème que pose la technique à l'analyse poétique. On oppose ici l'approche poétique à une approche matérialiste ou techniciste du rapport entre le créateur et ses instruments techniques et technologiques : « Regarding technological advances, almost always the concept of what you want to achieve artistically precedes, sometimes by years, the invention of a device that does it efficiently. You can create effects that are "advanced" if you take the time to produce them, "by hand" if necessary. The development of technology usually just makes more convenient and automatic something that was already being achieved in a labor-intensive way » (p. 86). Une telle position fait précéder l'idée à l'invention d'une technique, ou plutôt une mise en œuvre d'une écoute et d'une création du son, par des moyens bricolés, précède l'outil qui viendra matérialiser et systématiser ce bricolage. Dans ce cas, c'est la manière de penser et de pratiquer la capture et la composition des matériaux qui détermine (ou déterminera éventuellement) les modalités de la prise de son et qui forcera le développement de nouveaux moyens pour y parvenir.

En guise d'ouverture, il reste maintenant à voir quel est l'intérêt d'une étude du processus créateur pour les théoriciens du cinéma. Il s'agit en fait de lancer une invitation. En fait, il me semble pertinent, déjà, de concéder à certains artistes, une expertise et une pensée du fait filmique à même d'entrer en dialogue avec le travail des théoriciens. Ceux-ci gagneraient sans doute à s'y attarder.

Bibliographie

Ondaatje Michael. *The Conversation : Walter Murch and the Art of Editing Film*. Toronto :
Vintage Canada Edition, 2002

Passeron, René. *La naissance d'Icare. Éléments d'une poïétique générale*. Marly-le-Roi : Presses
universitaires de Valenciennes, 1996.