Université de Montréal

L’exercice supérieur de l’écoute au cinéma

Explorations théoriques et pratiques d’un monteur sonore devenu personnage conceptuel

Par

Simon Gervais

Département d’histoire de l’art, de cinéma et des médias audiovisuels
Faculté des Arts et sciences

Thèse présentée en vue de l’obtention du grade de

Doctorat en études cinématographiques, option recherche-création

Août 2024

© Simon Gervais, 2024

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art, de cinéma et des médias audiovisuels

Faculté des Arts et sciences

Cette thèse intitulée

L'exercice supérieur de l'écoute au cinéma

Explorations théoriques et pratiques d'un monteur sonore devenu personnage conceptuel

Présenté par

Simon Gervais

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Bernard Perron
(Université de Montréal)
Président-rapporteur

Serge Cardinal
(Université de Montréal)
Directeur de recherche

Frédéric Dallaire
(Université de Montréal)
Membre du jury

Diane Poitras
(Université du Québec à Montréal)
Membre du jury

Térésa Faucon
(Université Sorbonne Nouvelle)
Examinatrice externe

Résumé

Cette thèse de recherche-création problématise ma pratique de monteur sonore de sorte à dégager les traits d'un exercice supérieur de l'écoute au cinéma. Pour ce faire, je m'engage dans une auto-poïétique et cherche ainsi à faire du monteur sonore que je suis un personnage conceptuel (Deleuze et Guattari). L'hypothèse principale est la suivante : le monteur sonore serait une « manifestation vivante » des mouvements et des modes d'existence de l'écoute au cinéma. Dressant le portrait du monteur sonore en penseur de l'écoute, je me propose entre autres de répondre au manque d'intérêt des théories du cinéma pour la diversité des formes d'écoute — ces théories s'étant plutôt concentrées sur le son comme matière d'expression.

Dans un premier temps, je cherche à faire entendre la complexité de l'écoute au cinéma en faisant du montage sonore le lieu de sa conceptualisation : l'exercice supérieur de l'écoute est enveloppé dans l'exercice ordinaire du monteur sonore. Les gestes de composition du monteur sonore, repérés dans *Punch-Drunk Love* (Paul Thomas Anderson, 2002) et *Bermudes (Nord)* (Claire Legendre, 2018), deviennent alors les moyens par lesquels décrire et conceptualiser l'écoute au cinéma tout autant que la richesse de l'expérience audio-visuelle. Dans un deuxième temps, je mets de l'avant l'idée d'une désynchronisation du processus de montage sonore. Cette désynchronisation n'est pas seulement technique (format de fichier OMF, plugiciels de montage sonore), elle est aussi et surtout poétique et poïétique (monteur-au-mixage, pratiques collaboratives) : d'une part, elle aménage des opportunités pour repenser et enrichir les pratiques de montage et l'écoute au cinéma ; et, d'autre part, elle valorise l'inachèvement et l'ambiguïté fructueuse comme concepts essentiels à la création cinématographique. Dans un troisième et dernier temps, je m'engage dans la fabrication du personnage conceptuel du monteur sonore. Partant de mes expériences de montage sonore pour les films *Bermudes (Nord)*, *Nuits* (Diane Poitras, 2014) et *Bà nôi* (Khoa Lê, 2013), je dégage peu à peu les traits d'un personnage conceptuel qui rendent visible, audible et pensable l'écoute du monteur sonore, ses gestes tout à la fois créateurs et analytiques, qui transforment le matériau sonore en une expérience significative et expressive — un exercice supérieur de l'écoute au cinéma.

Mots-clés : cinéma, écoute, montage sonore, son, audio-visuel, auto-poïétique, personnage conceptuel, pratique du montage, création.

Abstract

This practice-based research thesis examines my work as a sound editor, aiming to highlight the qualities of a heightened practice of listening in cinema. To achieve this, I embark on an auto-poietic journey, endeavoring to turn the sound editor that I am into a conceptual persona (following Deleuze and Guattari). The central hypothesis is as follows: the sound editor can be seen as a "living manifestation" of the movements and modes of existence of listening in cinema. By portraying the sound editor as a thinker of listening, I aim to address the lack of attention that film theories have paid to the diversity of listening modes—these theories have tended to focus more on sound as a material of expression.

First, I explore the complexity of cinematic listening by positioning sound editing as the site of its conceptualization: the heightened practice of listening is embedded within the everyday practices of the sound editor. The compositional gestures of the sound editor, as observed in *Punch-Drunk Love* (Paul Thomas Anderson, 2002) and *Bermudes (Nord)* (Claire Legendre, 2018), become the means by which to describe and conceptualize listening in cinema, as well as the richness of the audiovisual experience. Second, I put forward the idea of a desynchronization in the sound editing process. This desynchronization is not only technical (as in OMF file formats or sound editing plugins) but also, and more importantly, poetic and poietic (sound editor at the mix, collaborative practices): on the one hand, it creates opportunities to rethink and enrich sound editing practices and listening in cinema; on the other hand, it values incompleteness and fruitful ambiguity as essential concepts in cinematic creation. Finally, I delve into the crafting of the sound editor as a conceptual persona. Drawing from my experiences in sound editing for the films *Bermudes (Nord)*, *Nuits* (Diane Poitras, 2014), and *Bà nôi* (Khoa Lê, 2013), I gradually outline the traits of a conceptual persona that renders visible, audible, and thinkable the sound editor's listening. that makes the sound editor's listening visible, audible, and thinkable. His gestures, that are both creative and analytical, transform sonic materials into a meaningful and expressive experience — a heightened practice of listening in cinema.

Keywords : cinema, listening, sound editing, sound, audiovisual, autopoietic, conceptual persona, editing practice, creation.

Table des matières

Résumé iii
Abstract iv
Table des matières v
Liste des œuvres vii
Remerciements ix
INTRODUCTION 1
0.1 Problématique 4
0.1.1 Partager de l'écoute partagée 7
0.1.2 Première série de questions — identifier et pluraliser des écoutes 9
0.1.3 Deuxième série de questions — conjuguer et différencier des écoutes 10
Chapitre 1 – TOMBER DANS L'OREILLE D'UN MONTEUR SONORE : À L'AFFÛT DES FONCTIONS DES RELATIONS AUDIO-VISUELLES 18
1.1 Fonction et fonctionnement 30
1.1.1 Faire « avancer » l'œuvre 33
1.1.2 Unités et critères d'existence 35
1.1.3 Un état des lieux des fonctions 43
1.1.4 Et la place du monteur sonore dans tout ça ? 48
1.2 Le cas *Bermudes (Nord)* 51
1.2.1 « Je », « eux » et une posture indéterminée 52
EXTRAIT #01 55
EXTRAIT #02 55
1.2.1.1 Un moment de nuit, un moment indéterminé 56
1.2.1.2 Un moment de nuit, un moment de fuite 61
1.3 Une approche double pour un seul et même geste théorique 66
Chapitre 2 – TENDRE L'OREILLE DU MONTEUR SONORE : POUR UNE AMBIGUÏTÉ FRUCTUEUSE 69
2.0.1 Une question de montage(s) avant tout 75
2.1 L'interopérabilité 77
2.1.1 L'OMF, un « esperanto » informatique ? 80
2.1.2 La « pensée-montage » de Walter Murch 84
2.1.3 Pour une ambiguïté fructueuse 87
2.2 Une pensée interopérable, une pratique croisée, un processus désynchronisé 89
2.2.1 Premier cas de figure : La prise de son virtuelle et in-finie 90

2.2.1.1 Les outils de nettoyage du son : iZotope RX 91
EXTRAIT #03 94
2.2.1.2 Les outils de distorsion du son 97
EXTRAIT #04 101
2.2.2 Deuxième cas de figure : Le pré-mixage 103
EXTRAIT #05 110
2.3 La « désynchronisation » du processus de création sonore 114
2.4 Quelques constats pour terminer 116
Chapitre 3 – ÊTRE L'OREILLE DU MONTEUR SONORE : UNE FABULATION D'UN PERSONNAGE CONCEPTUEL À L'ÉCOUTE 118
3.1 Le personnage conceptuel 123
3.1.1 Les traits personnalistiques 125
3.1.2 Du type psycho-social au personnage conceptuel 127
3.2 Fabulation(s) de mon personnage conceptuel 130
3.2.1 Un trait pathique : *monter (des écoutes)* 130
EXTRAIT #06 132
3.2.2 Un trait relationnel : *accompagner (dans la marge)* 135
EXTRAIT #07 138
3.2.3 Un trait dynamique : *faire fausse route* 141
EXTRAIT #08 144
EXTRAIT #09 145
EXTRAIT #10 146
3.2.4 Un trait juridique : *se désynchroniser* 148
3.2.5 Un trait existentiel : *écouter* 152
CONCLUSION 161
BIBLIOGRAPHIE 169
FILMOGRAPHIE 180

Liste des œuvres

Les principales œuvres audio-visuelles faisant partie de cette thèse de recherche-création peuvent être visionnées en suivant le lien URL correspondant.

Films

Bà Nội, 2013. Khoa Lê, Picbois Productions, Canada, 1 h 25 m.
https://f3m.ca/film/ba-noi/
ou
https://f3m.vhx.tv/products/ba-noi-grand-maman-un-film-de-khoa-le

Le Météore, 2013. François Delisle, Films 53/12, Canada, 1 h 25 m.
https://www.films53-12.com/films/le-meteore-fr
ou
https://vimeo.com/ondemand/lemeteore/128797273

Nuits, 2014. Diane Poitras, Canada, 1 h 14 m.
https://www.givideo.org/products/nuits?_pos=1&_sid=73183e9c2&_ss=r
ou
https://vimeo.com/ondemand/nuitsdedianepoitras

Bermudes (Nord), 2018. Claire Legendre, Canada, 1 h 11 m.
https://www.ladistributrice.ca/films/bermudes-nord
ou
https://vimeo.com/ondemand/bermudesnord

Rumba Rules, nouvelles généalogies, 2020. David N. Bernatchez et Sammy Baloji, Twenty Nine Studio, Belgique-Canada-République démocratique du Congo, 1 h 48 m.
https://vucavu.com/fr/spira-fr/2020/rumba-rules-nouvelles-genealogies
ou
https://vimeo.com/ondemand/rumbarulesfr

À mon père

Remerciements

Mes quelques remerciements vont :

À Serge Cardinal – parce que tu as *mobilisé* le tout jeune preneur de son que j'étais, parce que tu as *inventé un espace* de recherche-création unique où j'ai pu faire épanouir mes idées, parce que tu as *conversé* et *répliqué* à ces mêmes idées avec justesse, rigueur et générosité ; parce que tu as *attendu* ma thèse en m'encourageant à réfléchir ma pratique et à mettre en pratique mes réflexions. Tu as accompli ces gestes de montage (que certains reconnaitront) avec le plus grand dévouement — Adorno ne saurait déterminer lequel de nous deux se livre à une « épellation mimétique » de l'autre — et je ne pourrai jamais assez t'en remercier ;

À Martin Allard et Hugo Brochu – parce que vous avez partagé avec moi tout votre savoir-faire en montage sonore, en faisant preuve d'une bienveillance exceptionnelle et d'un altruisme sincère, vous êtes de véritables maîtres ;

À mes collègues de la coopérative Bande à part audio et postproduction – parce que votre générosité, votre camaraderie, votre esprit d'équipe incomparable et votre passion pour le son transforment nos collaborations en un espace privilégié pour l'écoute ;

Aux cinéastes qui ont croisé ma route – parce que vous m'avez accordé votre confiance, parce que vous m'avez permis de collaborer à vos œuvres filmiques et de parler librement de ces aventures de création ;

Aux membres du laboratoire de recherche La création sonore – parce que nos conversations sont passionnantes, parce que vos relectures sont d'une minutie exemplaire, et surtout parce que cette thèse bénéficie grandement de votre aide précieuse ;

Au département d'histoire de l'art, de cinéma et de médias audiovisuels, au FQRSC et au CRSH – parce que votre soutien financier a grandement contribué à la réalisation de cette thèse ;

À mes amis – parce que, sans malice ni jugement, vous vous êtes toujours enquis de l'avancement de mes travaux qui n'avançaient pas toujours ;

À ma mère – parce que ton amour et ton soutien inconditionnel me seront toujours précieux et essentiels ;

À Sophie et Mathis – parce que si je suis « sonore », c'est grâce à vous qui êtes mes lumières éternelles.

Accès aux extraits

Les extraits audio-visuels insérés tout au long de la thèse sont accessibles librement avec la thèse intégrale[1], dans le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal, Papyrus. Voici la liste des hyperliens correspondants :

EXTRAIT #01 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/5c4c5860-6493-4687-8710-80b4c1360429/download

EXTRAIT #02 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/e08deb9d-2df0-4bcf-8d4e-c50df35e3c9a/download

EXTRAIT #03 : *Retiré*.

EXTRAIT #04 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/351335da-7097-4b5c-aeb1-3199a1cf253a/download

EXTRAIT #05 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/18ccae64-e83f-42cc-897f-adaaaef5ba30/download

EXTRAIT #06 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/a0bd6482-530b-4be1-890b-6cb2891b0f03/download

EXTRAIT #07 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/167d0e5b-1a10-4bfc-95a9-df6b58a6410a/download

EXTRAIT #08a : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/20f2ae4a-e597-4b86-b4fa-89731a8788a9/download

EXTRAIT #08b : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/b1b4fa10-f22f-46c2-855c-00c81f98f0e6/download

EXTRAIT #09 : https://umontreal.scholaris.ca/bitstreams/81ebea83-a3ef-4cab-837f-4782c5deedb9/download

[1] Disponible à ce lien : https://hdl.handle.net/1866/41142

INTRODUCTION

Le son ne peut se penser que dans ses pratiques.
(Deshays 2010 : 73)

Dans son *Traité des objets musicaux* (1966), Pierre Schaeffer propose de porter un instant notre attention sur l'activité d'un enfant qui, ayant cueilli une herbe, cherche avec son souffle et ses mains à en tirer un son (339). C'est que cette figure de « l'enfant à l'herbe » permettra de mesurer les puissances de l'écoute musicienne, une écoute qui vise toutes les sources sonores tout en appréciant leur contours et ce qui leur permet de se distinguer les unes des autres, et ce, pour tenter de « faire un pas vers l'écoute réduite » (332). Ce faisant, il observe et décrit l'action que pose le jeune enfant. Celui-ci cueille une « herbe adéquate » — il récolte un matériau qualifié —, il la tend « entre ses deux paumes » — il pose un geste —, et « le creux de ses mains lui sert de résonateur » (339) — il combine son geste à une technique.

Schaeffer relève également ce qui définit la pratique de l'enfant. Tout d'abord, il note que l'enfant, dans sa cueillette, se contente d'une herbe « *convenable (sic)* » (*ibid.*). Ainsi, l'enfant n'aspire pas à produire des sonorités dignes d'un violon Stradivarius. Son intention est simple, rudimentaire. Ce qui importe à l'enfant, c'est de jouer, et de jouer encore. « Son objectif est gratuit, sinon gracieux » (*ibid.*). De ce fait, la puissance qui anime l'enfant est celle du jeu, et du jeu à répétition. Dans le cas des sonorités d'herbe, c'est une répétition qui permet d'en jouer, de les comparer, de les juger (*ibid.*) ; une répétition qui permet d'apprécier en toute simplicité les légères différences sonores sans égard à leurs qualités musicales. Pour ce faire, l'enfant doit pouvoir « expérimente[r] ses sons les uns après les autres » (*ibid.*). Il faut lui accorder l'opportunité de produire une « collection d'objets dépourvus de *sens musical* » (340). Si ce n'est pas un droit que réclamerait nécessairement l'enfant, c'est une posture que l'adulte, ou l'homme « devenu vieux », encourage généralement chez l'enfant — et qu'il devrait éventuellement s'accorder davantage. Par ailleurs, en qualifiant son *homo faber* de vieux (339), Schaeffer lui oppose la jeunesse de l'enfant qu'il approfondit. Du coup, émergent de cette jeune existence son caractère ingénu — l'intention sans intentionnalité — ; son oreille vierge, inconsciente du conditionnement menant à l'identification des sources sonores ou de l'attribution d'un quelconque sens musical ; sa simplicité naïve, capable de proposer une série de textures sonores particulières à la pratique de l'écoute musicienne. Cet enfant devenu

« nouveau musicien », c'est ce à quoi aspire Schaeffer. Pourquoi ? Parce que Pierre Schaeffer fait de l'enfant à l'herbe un personnage conceptuel capable de thématiser la pratique fondamentale de l'écoute musicienne, et, ce faisant, lui permet de comprendre et de déplier le problème de l'écoute musicienne dans le contexte de la perception des objets sonores et de sa quête d'une théorie de la musique concrète.

Le personnage conceptuel, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari (2011) ont dressé le portrait, est une instance ou une entité qui permet de problématiser ce qui est en jeu. Ce n'est pas un individu réel ni un type psycho-social construit à partir « des déterminations empiriques, psychologiques et sociales » (71), il ne correspond pas à une fonction représentative, qui renverrait à un contexte historique, géographique, sociologique, etc. Il est simplement et extraordinairement une construction vivante, dessinée à partir de ses traits que forment ses modes opératoires, ses symptômes pathiques, ses mouvements physiques, ses attitudes relationnelles, ses statuts et revendications juridiques et ses situations existentielles. Il est une entité « nécessaire à la pensée, non seulement pour mettre en scène son discours, mais pour développer un problème et expérimenter un mode d'existence » (Cardinal 2010 : 89). C'est lui qui « permet de créer des concepts et de tracer une image de la pensée » (Cardinal 2002 : 88) ; il est donc « puissance de concept » (Deleuze et Guattari 2011 : 64), « chaque concept philosophique renvo[yant] à un type de subjectivité qui le pense » (Dirand 2012 : 150).

je pense comme j'écoute

Je suis monteur sonore au cinéma[1]. À mon tour, je récolte un matériau (sonore), je pose un geste (de composition) et je combine ce geste à une technique (de création sonore). Je pratique le montage sonore depuis janvier 2006, moment de mon entrée au studio *Bande à part audio et postproduction*. Dans ce studio, le processus de montage sonore est inséparable d'un contexte de production qui laisse toute la place à la réflexion et à la critique des styles, des genres ou des formes de représentation. Au sein de ce regroupement coopératif de sept monteurs

[1] Dans l'histoire des métiers du cinéma, et selon les divers contextes de production, la personne en charge de la postproduction sonore a porté plusieurs titres (supervision sonore, *sound design*, conception sonore, etc.), ce qui varie parfois ses fonctions et rôles. Au fil de cette thèse, j'emploierai principalement le terme de « monteur sonore » ; j'espère que ma thèse et ses hypothèses sauront démontrer pourquoi.

et monteuses sonores, j'ai signé la bande sonore d'au moins 90 films[2]. Depuis 2016, j'assume aussi les fonctions de président de cette coopérative. Au fil de ma pratique, il m'a donc été permis d'étudier de l'intérieur toutes les opérations rythmant le processus de création sonore au cinéma, opérations qui permettent de faire émerger l'idée sonore de tel ou tel film et de la configurer. Le montage sonore, certes, mais aussi le mixage, le bruitage (aussi appelé *foley*), la postsynchronisation, la prise de son libre, les rencontres, discussions et échanges avec l'équipe créative du film, la gestion des horaires et des budgets de postproduction, les visionnements commentés et réflexions à propos des versions avancées et finies d'un montage image, etc.: c'est au milieu de toutes ces opérations que l'écoute au cinéma ne cesse de circuler.

Le montage sonore consiste à accumuler, rassembler, fabriquer et monter les matériaux sonores d'un film :

> Le montage [sonore] consiste à prendre des éléments [sonores], les tailler, les coller, à les déplacer afin qu'ils disent de plus en plus ce que le plan doit dire. Parfois le plan se renouvelle, parfois apparaît un plan fantôme qui était là mais qu'on ne voyait pas, le sens du plan a changé, et il s'est chargé d'autre chose […] : tout ça pour faire bouger des idées, pour les rendre claires, pour en créer. Des idées et des émotions (Beaugrand 2009 : 7-8).

Ces *éléments*, ces matériaux sont les sons du tournage, les effets et ambiances provenant de nouveaux enregistrements ou d'une banque de sons (dite « sonothèque »), les sons du bruitage, la musique, etc. Ces actions — *tailler*, *coller*, *déplacer* — sont ses gestes. Tantôt, le monteur[3] sonore agit sur le son direct en le montant jusqu'au phonème près pour assurer la continuité d'une scène dialoguée faite d'une multitude de prises différentes. Tantôt, il fouille dans sa banque de sons pour trouver un vent qui souffle dans les feuilles d'un arbre pour amplifier le mouvement des arbres capté à l'image. Parfois, il déplace un couplet ou retire quatre mesures d'une pièce musicale pour en conformer la durée à celle de la séquence du montage image. En d'autres temps, il bidouille son synthétiseur et ses logiciels pour fabriquer ou arranger de nouveaux sons. On y retrouve certes tous l'armada de sons créés pour donner

[2] Depuis 2006, j'ai collaboré à la bande sonore de plusieurs films de fiction – *Mes nuits feront écho* (2017) de Sophie Goyette, *Le Cyclotron* (2016) de Olivier Asselin, *Une femme respectable* (2023) de Bernard Émond, *Le Temps* (2024), *Ca$h Nexu$* (2019) et *Chorus* (2015) de François Delisle – et documentaires – *Éloge de l'ombre* (2023) et *Certains de mes amis* (2018) de Catherine Martin, *La marche à suivre* (2014) de Jean-François Caissy, *Má Sài Gòn (Mother Saigon)* (2023) et *Bà Nội* (2013) de Khoa Lê – sous toutes ses formes : longs et courts métrages, installations audio-visuelles, etc.
https://www.imdb.com/name/nm2576648/

[3] Dans la présente thèse, l'emploi des termes masculins pour désigner une personne exerçant telle ou telle profession se fait dans un sens générique, englobant le féminin et le masculin. En ce sens, certaines énumérations de métiers reflèteront cette pluralité.

corps et vie à des vaisseaux spatiaux et des monstres plus-grand-que-nature, mais, bien souvent, ces manipulations serviront plutôt à faire du son d'une tempête de sable l'expression sonore d'un blizzard de neige — une intervention inaperçue mais ô combien nécessaire.

Le territoire d'opération du monteur sonore, c'est la salle de montage : elle n'a pas d'identité propre (tantôt un petit studio, voire un placard, tantôt reproduite dans un casque d'écoute, ou construite tel un espace artisanal) — au fond, elle est *caméléon*… tout comme le vent du désert devenu poudrerie arctique. Un ordinateur, plus ou moins équipé de logiciels, et parfois un clavier synthétiseur y occupent le centre. En somme, l'étape de montage sonore est une étape d'assemblage et de rencontre des sons et des images ; ces juxtapositions et superpositions des sons entre eux et des sons avec l'image font de cette étape un milieu de prolifération, d'addition, d'accumulation — d'excès nous dirait même le monteur sonore Claude Beaugrand[4] (8) — de l'écoute.

La question et le problème de l'écoute au cinéma m'interpellent depuis fort longtemps. Inspiré par Schaeffer, je crois que, pour comprendre l'écoute au cinéma, il faut impérativement faire du monteur sonore un personnage conceptuel : le monteur sonore serait une « manifestation vivante » des mouvements et des modes d'existence de l'écoute au cinéma (celle du spectateur, celle de la preneuse de son, celle du cinéaste, etc.). En faisant du monteur sonore un personnage conceptuel, et donc un penseur, c'est à une pensée de l'écoute que je veux aspirer, une pensée liée à l'écoute au cinéma. Le monteur sonore deviendra ici une condition pour l'exercice d'une pensée de l'écoute au cinéma ; en quelque sorte, au terme de la lecture de cette thèse, on ne devrait plus penser l'écoute au cinéma sans penser au monteur sonore.

0.1 Problématique

Depuis le début des années 1980, les études cinématographiques ont accordé une attention grandissante à la dimension sonore des films et des dispositifs sonores du cinéma. Ces études du son ont permis de déplacer l'histoire, l'esthétique et la théorie des techniques du cinéma. Ces

[4] Claude Beaugrand a monté, conçu et collaboré au son de plusieurs films ; parmi ceux-ci, *Passiflora* (1986) et *Le trésor archange* (1996), de Fernand Bélanger ; *Cap Tourmente* (1993), de Michel Langlois ; *Silk* (2007), et *Hochelaga : Terre des Âmes* (2017), de François Girard ; *Polytechnique* (2009), de Denis Villeneuve.

déplacements ont pu même être considérés par certains comme à l'origine des *sound studies* en sciences humaines (voir Sterne 2012).

Or, qu'il s'agisse des travaux des Michel Chion (1985, 1990, 1998, 2003, 2021), Laurent Jullier (1995), Véronique Campan (1999) qui ont, entre autres, cherché à saisir les logiques esthétiques et poétiques ayant présidé à l'articulation du son et de l'image ; des ouvrages aux visées archéologiques et historiographiques de Rick Altman (1985) et James Lastra (2000) qui ont cherché à saisir le rôle qu'a pu jouer la reproduction technique du son dans la construction d'une représentation réaliste des univers fictionnels ; des publications et recherches sur l'histoire et l'archéologie des poétiques sonores et musicales du cinéma des premiers temps à l'avènement du son synchrone de Donald Crafton (1997), Germain Lacasse (2000) et Martin Barnier (2011) ; ou bien encore des travaux sur les transformations importantes des moyens de diffusion du son cinématographique lors de l'avènement de la stéréophonie (Chion 1980 ; Deslandes 1995), des systèmes 5.1, surround ou Dolby Atmos (Sergi 2004 ; Kerins 2011 ; Wright 2015 ; Ward 2021) ; dans ce paysage sonore des études cinématographiques, un silence théorique frappe le chercheur et le monteur sonore que je suis : le peu d'intérêt accordé à l'écoute, et spécialement à la pluralité des formes d'écoute. Ce qui aura attiré l'attention de ces chercheurs, c'est d'abord et avant tout le son en tant que matière d'expression (la parole et la voix, le bruit, la musique), c'est la matière sonore en tant que son pouvoir d'expression est déterminé par des schèmes poétiques, des schèmes technologiques, des schèmes sociaux ou culturels. Il y a bien les quelques travaux inspirés par la phénoménologie (Ihde 1978 ; Campan 1999) ou les sciences cognitives (Branigan 1989 ; Jullier 1995) qui auront placé l'expérience ou la psychologie de l'écoute au centre de leur démarche. Cependant, cette écoute est le plus souvent réduite à des universaux de la sensibilité ou de la perception, sans que l'histoire poétique et poïétique du cinéma, ni les différentes technologies d'enregistrement, de montage et de diffusion du son, puissent y changer quelque chose et lancer l'écoute dans un mouvement de différenciation ou de pluralisation. C'est ce qui rend, pour le monteur sonore, ce silence d'autant plus dérangeant car il est celui qui (r)attache les sons aux écoutes par des gestes de composition. En somme, ces études n'ont jamais nommé ni thématisé les écoutes qui rendent possibles ou qui découlent de ces procédés poétiques, de ces technologies et de cette inventivité audio-visuelle.

Ce constat sur l'écoute au cinéma, je ne le dégage pas simplement du silence théorique des spécialistes du son au cinéma, mais d'abord et avant tout de ma propre expérience de monteur sonore et de mes propres travaux de recherche antérieurs, en l'occurrence de mon mémoire de recherche-création intitulé « Auto-poïétique de deux expériences de montage sonore : d'une écoute à l'autre ». Le titre même de ce mémoire témoigne de l'émergence graduelle de ma problématique : au fil de ma réflexion sur mes outils et mes méthodes de création sonore, il m'est apparu que ceux-ci et celles-là, mais tout aussi bien les genres poétiques auxquels appartenaient les films en chantier que les traditions de production auxquelles adhéraient mes partenaires de travail (cinéaste, monteuse image, directeur photo, etc.) étaient implicitement ou explicitement déterminés par des formes d'écoute, ou bien alors ils imposaient ou créaient des formes d'écoute. De film en film, du documentaire à la fiction, j'ai constaté que l'écoute était au cœur du montage sonore. Évidemment, il faut écouter ce qu'on monte et vérifier la qualité acoustique de ce qu'on a monté, mais l'écoute dont il s'agit ici est particulière et fondamentale pour le praticien : *le monteur sonore monte des écoutes avec des sons*.

Subséquemment, il incombait au monteur sonore de capter et comprendre ces écoutes, dans toute leur complexité. La conception d'une bande sonore de cinéma ne reposerait non pas sur le simple génie de l'assemblage de sons mais plutôt sur un réseau de facteurs auriculaires : 1° en amont de la conception, des écoutes inscrites dans le tissu technique, esthétique et social du film ; 2° en aval, le partage de ces écoutes, par élection(s) ou discrimination(s) ; 3° tout autour, l'influence et le dynamisme des artisans du cinéma et de leurs techniques employées ; 4° au centre de ce réseau, le monteur sonore, tel un standardiste téléphonique à l'écoute et au courant de tout. En ce sens, cette figure, elle-même probablement un personnage conceptuel, rassemble et met en évidence beaucoup des traits du monteur sonore :

rapport à un dispositif technique qu'on doit constamment bricoler
geste de branchement d'une écoute sur un son
présence silencieuse dans un réseau immédiatement social de sons
tâche d'accompagnement (conseils, directives, rappels, etc.) des émetteurs et des récepteurs de sons
rapport au conflit entre voix, bruit (et son)
savoir implicite et explicite de l'air (de la chanson) du temps

Ainsi, peu à peu, le travail de montage sonore m'est apparu de moins en moins un travail de montage des sons, mais de plus en plus un travail de médiation et d'articulation de différentes

écoutes (celles d'un genre, celles des métiers, celles des technologies) — monter du son, c'est devenu identifier, conjuguer, partager des écoutes. C'est le montage des écoutes.

0.1.1 Partager de l'écoute partagée

Ma double posture — monteur sonore et théoricien — me permet d'être au plus près des problèmes posés par la création sonore à la pratique et à la théorie. « 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 » (Cardinal et Dallaire 2010 : 28). Ainsi, en partant de ma propre pratique de monteur qui m'incite à poser cette question, ma position de problème voudrait tirer quelques conséquences théoriques de placer ainsi des formes et des attitudes d'écoute plutôt que la matière sonore au centre du montage — qu'il ne faudrait plus dire sonore, mais « auriculaire ». Le montage « auriculaire » serait la manipulation de la matière auriculaire, qu'il faudrait comprendre comme une matière sonore transformée, façonnée ou non par le monteur sonore, en matière saisissable par l'oreille, en matière de l'expérience, en matière subjectivée.

D'emblée, si l'on veut véritablement s'intéresser à l'écoute au cinéma, ne faut-il pas reconnaître que cette écoute est partagée, et ce, de deux manières (Cardinal et Dallaire 2010). D'une part, chaque écoute est partagée par la pluralité des postures qui lui sont intérieures ; nous faisons référence ici au circuit des quatre écoutes de Pierre Schaeffer — écouter, ouïr, entendre, comprendre (1966 : 103-117) —, circuit qu'il a forgé en prenant pour point de départ « "ce qui se passe" quand on écoute » (112) pour parvenir à proposer des « formes diverses de l'activité de l'oreille » (113).

Écouter, c'est identifier l'événement producteur de son, la source sonore. *Ouïr*, c'est la perception brute par l'oreille du monde sonore qui ne cesse jamais, « source jamais épuisées de potentialités » (115). *Entendre*, c'est apprécier les qualités d'un ou des sons dans le but de sélectionner les aspects qui nous intéressent. *Comprendre*, c'est orienter tout ce son « vers une forme de connaissance », c'est « traiter le son comme un signe m'introduisant dans un certain domaine de valeurs » (115). Ce sont quatre attitudes d'écoute qui « correspondent à des fonctions spécifiques de l'écoute » (113).

Ces quatre fonctions d'écoute sont spécifiques, mais également indissociables, et complémentaires. Ces quatre écoutes n'ont pas d'ordre chronologique, elles surviennent,

opèrent en même temps, pour mieux se coordonner ou, à l'inverse, se compliquer. La perception sonore parcourt ces quatre modes en tous sens, comme dans un réseau, « où les quatre secteurs sont le plus souvent simultanément impliqués, se renvoyant mutuellement les uns aux autres » (Chion 1995 : 25). Chaque posture d'écoute survient et surgit, suivant ce classement, cette hiérarchisation, ce circuit voire ce court-circuit. Ainsi, si *écouter* surgit au-delà des autres écoutes, c'est notre écoute naturelle, animale, celle « qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial » (Barthes 1982 : 219) et cherche à prévenir du danger, qui domine, un temps, notre rapport au monde. Ailleurs, si *comprendre* s'érige comme attitude d'écoute dominante, c'est parce que la quête de sens est plus importante que tout, c'est l'écoute culturelle qui prend le pas. Seulement, dans la simultanéité de ce réseau, rien n'empêche les autres fonctions d'écoute de brouiller, interrompre, varier, ré-enchaîner l'écoute vers d'autres considérations. L'écoute naturelle, en recherche de danger, est à la fois un fantasme d'écouter ce qui nous surveille (*ibid*.) si le *comprendre*, en tant que recherche de sens se préoccupant de l'incapacité à maîtriser la situation, vient compliquer le circuit des quatre écoutes ; l'*ouïr* et l'*entendre* s'en verront peut-être aussi modifier. En somme, à l'intérieur même de l'activité d'écoute se produit des croisements, des déplacements, des influences ; l'écoute possède le potentiel de se modifier dans une variété infinie de formes d'écoute. Ainsi, tout au long de la thèse, j'aurai recours aux quatre attitudes d'écoute de Schaeffer pour déplier diverses formes d'écoute. Alors, je les soulignerai en recourant à la mise en forme italique.

D'autre part, l'écoute circule dans un contexte qui n'est pas exclusivement sonore — il y a des attitudes d'écoute inscrites dans toutes les matières d'expression du cinéma. Par exemple, on retrouve de l'écoute dans le cadre de la personne responsable de la direction photo — ce gros plan qui coupe potentiellement toute possibilité d'écoute, qui crée une écoute sourde —, dans les couleurs proposées par la direction artistique — de l'avis de David Lynch, cinéaste, un simple agencement de couleurs sombres peut faire émerger toute une nature inquiétante et l'écoute qui y est rattachée (2003 : 49) —, dans la coupe franche du monteur image — la mise à mort d'une écoute pour en débuter une autre. L'écoute est partagée entre plusieurs matériaux et gestes d'expression, et elle est offerte en partage pour une communauté de créatrices et créateurs. D'où un certain nombre de questions auxquelles il faudra trouver des réponses.

0.1.2 Première série de questions — identifier et pluraliser des écoutes

Dans le cas où le monteur sonore dialogue avec la tradition poétique forte d'un film, alors même que les dernières technologies et les différentes pratiques — celles du monteur sonore et celles héritées du caractère collectif de la production cinématographique — déterminent sa mise en œuvre, existe-t-il des formes d'écoute inscrites à même les outils, les méthodes et les traditions artistiques avec lesquels compose le monteur sonore ? Et, une fois dit que les conditions qui affectent la production cinématographique — cela inclut le montage sonore — sont d'ordre poétique (figures poétiques, genres, autres pratiques artistiques, etc.), poïétique (savoir-faire, caractère collectif de la production cinéma, etc.) et techniques / technologiques (outils, logiciels, etc.), comment analyser les formes d'écoute inhérentes à chaque instance de fabrication du film ?

Deux hypothèses émergent déjà. La première est que la tradition littéraire, théâtrale, radiophonique et cinématographique des genres (le roman gothique, le mimodrame symboliste, le film de science-fiction, etc.) dessine, au fil de reprises, d'adaptations ou de retours de différents procédés et figures poétiques, des formes d'écoute en chaque cas singulières — qui deviennent des facteurs importants de l'efficacité narrative ou spectaculaire de ces procédés ou de ces figures.

La deuxième hypothèse est que chaque technique de base du monteur sonore — qui compose, pris ensemble, son savoir-faire dominant — mais aussi chaque nouvelle technique d'enregistrement, de montage et de diffusion sonores contient en creux une forme d'écoute. Ces techniques sont construites et évoluent suivant une forme donnée d'écoute, ou elles favorisent une forme d'écoute au détriment des autres, ou bien encore elles instituent en partie une écoute, jusqu'alors délaissée, déclassée. Par exemple, l'invention du phonographe, c'est l'invention d'une écoute répétée du même son, et donc pas seulement la possibilité d'en évaluer les qualités par l'oreille, mais, plus encore, de dégager des qualités sonores jusque-là négligées par la notation musicale et graphique des sons (voir Schaeffer 1966). Il en est de même pour toute méthode ou tout type de savoir-faire de la création : l'avènement du montage des dialogues (re)fait surgir une écoute « surintelligible » ou aseptisée, forme d'écoute qui, en premier lieu, s'assure de la prégnance de la voix (tout comme l'ont fait les innovations techniques des microphones et techniques d'enregistrement des années 1930) ; mais, plus encore, élimine

toutes les aspérités sonores qui participent à la richesse du tissu sonore quotidien. Conséquemment, tous les sons deviennent vocaux, l'oreille ne peut donc pas se permettre d'échapper une parcelle du tissu sonore. En ce sens, si on décortique mes sessions de montage dialogue, on remarquera une catégorisation et des gestes de montage qui séparent obstinément la parole des autres bruits ; si on m'observe en train de « monter un dialogue », on me verra dédier à l'intelligibilité de la parole et à la suppression des bruits du corps humain (tics de salive, bruits de pas parce qu'on pourrait les confondre pour ceux de l'un des techniciens du plateau de tournage, etc.). Ailleurs, c'est aussi Theodor Adorno qui, dans son texte « Physiognomie de la radio », montre comment le dispositif de la radio transforme tous les sons en voix parce que « la radio "nous parle", même lorsque nous ne sommes pas en train d'écouter quelqu'un parler / son haut-parleur[5] » (2009 : 44), donnant du même coup au dispositif radiophonique une force d'interpellation plus grande.

Cherchant à donner des réponses à ces questions, je m'intéresserai à certaines traditions poétiques singulières — la figure du téléphone au cinéma et le cinéma d'essai documentaire (au premier chapitre), le hors-champ audio-visuel et ses rapports à l'acousmatique (au troisième chapitre) ; à certaines configurations technologiques singulières — les logiciels de montage sonore sur support informatique, les plugiciels de nettoyage sonore (au deuxième chapitre) — ; et à certaines méthodes singulières — le pré-mixage (au deuxième chapitre également), faire *fausse route* (au troisième chapitre), etc.. En chaque occasion, ma pratique sera évidemment convoquée : parce que tel ou tel montage sonore que j'aurai réalisé sera cité en exemple ; ou parce que mon expertise et mon savoir-faire me permettront de repérer des gestes de composition dans le complexe audio-spatio-temporo-visuel ou de relever la parole exemplaire d'autres créateurs sonores.

0.1.3 Deuxième série de questions — conjuguer et différencier des écoutes

Dans le cas où un film dialogue avec une tradition poétique forte, que ses artisans usent d'un savoir-faire unique, alors même que les dernières technologies déterminent sa mise en

[5] Notre traduction de « Radio "speaks to us" even when we are not listening to a speaker ». Un double sens origine même du terme « speaker ». Cela peut très bien être un orateur, tout autant que le haut-parleur de la radio, dont Adorno prend note en ajoutant ceci : « But by calling the *instrument* a « speaker », language seems to indicate that radio itself appears to speak when taken at face value as immediate perception. » (46).
Voir Adorno, Theodor. 2009. *Current of Music : elements of music theory*. Cambridge : Polity. p.43-50.

œuvre, et que ces conditions de création comportent des formes d'écoute, comment ces mêmes écoutes engagent-elles le monteur sonore au cœur de la création ? Comment percevoir et analyser les rapports de force entre les écoutes inscrites dans la tradition poétique dont un film se réclame, les écoutes inscrites dans les méthodes de travail et les écoutes inscrites dans les technologies de prise de son ou de montage sonore grâce auxquelles ce film est produit, celles inscrites dans les techniques audio-visuelles de sa projection en salle ? Quelles sont les conséquences de la présence de telles écoutes pour le monteur sonore ? Parce que ces écoutes prennent, dans les diverses conditions de création, des formes, perçues ou non par le monteur sonore, et entretiennent forcément des rapports de force qui répondent totalement ou en partie aux conditions poétiques, techniques et poïétiques mais aussi sociales, politiques et économiques, le monteur sonore n'a d'autre choix que de partager ou diviser l'écoute pour créer. Et s'il revient au montage « auriculaire » le soin de composer ensemble ces différentes écoutes (celles d'un genre, celles des métiers, celles des technologies) comme ma pratique de monteur sonore me le laisse croire, par quels moyens ou gestes de composition y parvient-il ?

Qu'il pratique fondamentalement une élection ou une discrimination des écoutes, qu'il reprenne à sa manière les procédures de surveillance d'une « surécoute » structurale défendue par Adorno ou bien les tactiques d'une « surécoute » vagabonde pratiquée notamment par les musiques d'improvisation, le monteur sonore se trouve au centre des rapports de forces, du jeu, de la circulation des écoutes.

Devant cette série de constats, je crois, d'une part, que le monteur sonore est une subjectivité multiple — c'est un être humain inscrit dans des discussions, un réseau, une réserve de possibilités, un milieu, et donc un médium, qui travaille seul ou en collégialité, dans un milieu professionnel ou artisanal, qui entretient des relations continues ou sporadiques avec l'équipe de production. Cette subjectivité est une configuration de matériaux qui ne lui appartient pas, elle a une durée finie, elle est tributaire du social, du politique, de l'esthétique, etc : ce même monteur sonore doit se plier à certaines conditions de production, à des réalités budgétaires, financières et horaires. Au centre de ce réseau, il accumule une épaisseur historique, archéologique et sociale : ce monteur sonore accumule les expériences de création, raffine ou déplace sa pensée, bâtit son réseau humain et technique au fil des productions. Enfin, l'écoute du monteur sonore ferait entendre tout cela, pour un temps, parce que cette subjectivité,

elle est une forme finale d'écoute (potentiellement donnée au spectateur). Ce portrait à faire, au troisième chapitre de cette thèse, actualisera la construction théorique du monteur sonore.

Conséquemment, j'explorerai cette idée qu'une « désynchronisation » est essentielle au processus de création sonore en cinéma, spécialement en montage sonore, c'est-à-dire que, pour paraphraser Loig Le Bihan, dorénavant la finalité d'une telle pratique sonore de cinéma réside *en partie* en dehors d'elle-même[6] : le monteur sonore œuvre « sur-le-son-seulement », mais il compose et doit composer avec tout un complexe audio-spatio-temporo-visuel ; il désire *arriver plus tôt* dans le processus de création, mais il *arrive toujours trop tard* ; il continue à « faire de la prise de son » en montage, il fait déjà du mixage au montage, il fait encore du montage en mixage. Plus encore, cette désynchronisation passerait nécessairement par l'oreille du monteur sonore, capable avant tout d'écouter ce qui inter-relie toutes les matières de l'expression d'un film ; ou capable, par son bricolage anachronique des pratiques, d'ignorer les pressions idéologiques et téléologiques de l'innovation technologique décrétant que l'arrivée de telle ou telle technologie numérique entraine nécessairement la disparition systématique des gestes de création apparus avec d'autres outils.

Par ailleurs, cette position m'oblige aussi à mesurer les conséquences théoriques d'une telle pensée. Je crois que ce déplacement — de la matière sonore à l'écoute — et cette attention portée au monteur sonore me permettra d'enrichir la théorie du son au cinéma ou, du moins, de répondre à un appel de plus en plus fréquent, évoqué ici par Paul Théberge :

> In the study of sound design in cinema, the conventional analytic framework divides the soundtrack into dialogue, sound effects, and music. Such a framework is based, in part, on a technical distinction evident in film production and post-production : each sound element is produced, edited, and processed separately and brought together only in the final mix. [...] What is still lacking as a result of this overwrought set of distinctions, however, is an integrated approach to the study of the soundtrack that allows us to examine the various sound elements in their distribution and relation to one another and to narration. That is, we do not have a framework that allows us to hear the "multiplane system" as the sound designer conceives it, as the mix engineer realizes it, and as the audience hears it : as a delicately balanced, elaborately interwoven set of sonic elements, each of which contributes to the overall narrative but does so in a cumulative and integrated fashion (2008 : 66).

[6] Cette paraphrase découle de discussions tenues à l'occasion d'un séminaire de recherche intitulé « Œuvres et virtualités », tenu en 2021 et organisé par le programme « Analyse & Création en Études Cinématographiques et Audiovisuelles » de l'Équipe d'Accueil du RIRRA21 (Université Paul Valéry Montpellier), le programme « Sites de l'image » de l'EA du LESA (Aix-Marseille Université) et le laboratoire de recherche-création « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son » (Université de Montréal).

Pour répondre à ces deux séries de questions et à cet appel, force est de constater qu'il faut s'inspirer de l'expérience du monteur sonore et adopter sa position et ses postures. Pourquoi ? Parce que, dans sa pratique, celui-ci problématise constamment l'écoute. Un bref exemple : lorsqu'il fait usage de la voix d'outre-tombe, il peut faire lever deux formes d'écoute : le fantasme d'écouter ce qui nous surveille *et* une pulsion de vie, car si j'entends cette voix, notre écoute nous garantit que nous sommes encore en vie. Un monteur sonore convoque des sons non pas simplement pour les assembler et donner consistance au continuum audio-visuel, mais bien pour problématiser l'écoute et en révéler les puissances.

Partant de là, partant du fait que le monteur sonore problématise l'écoute, c'est alors toute l'expérience impliquée de l'écoute du monteur sonore qui nous intéresse. Chaque fois qu'il pose une question ou résout un problème sonore, le monteur sonore fait de l'écoute une expérimentation (esthétique pour le spectateur, conceptuelle pour le chercheur). Il l'arrache des universaux de la perception pour en faire un problème qui, chaque fois, complique un état des choses et redéfinit une image, un récit, un film ; un concept, une théorie. Parce que l'expérience impliquée de l'écoute du monteur sonore s'avère être, je crois, l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma, mais aussi, en fin de compte, être une réponse à l'expérience d'écoute du spectateur.

Ainsi, je crois que pour pleinement comprendre ce qu'est l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma — et d'un même élan pleinement comprendre l'expérience d'écoute qui se joue au cinéma (celle du spectateur pour ne nommer que celle-là) —, il est nécessaire que je porte la posture du montage sonore à ce même rang supérieur. Pour ce faire, je dois faire du monteur sonore un personnage conceptuel. Tel que mentionné plus tôt, le personnage conceptuel n'est pas un modèle ni une moyenne des personnages qu'il représente, il est une posture qui permet de problématiser ce qui est en jeu et, dans notre cas, ce qui est en jeu dans l'écoute (de tout un chacun). Le monteur sonore, en tant que personnage conceptuel, n'est pas une instance repérable dans la réalité sociale, il devient une figure qui permet de penser l'exercice supérieur de l'écoute parce que, en dégageant ses traits pathiques (réactions à ses modes opératoires), dynamiques (valeurs énergétiques), relationnels (contacts avec d'autres instances), juridiques (revendications et statuts), existentiels (questions vitales), on ne fait plus un portrait sociologique mais conceptuel (précisément capable de problématiser l'enquête sociologique sur l'écoute ou l'analyse esthétique et poétique du sonore) :

> Faire le portrait conceptuel [d'un penseur du cinéma ou d'un monteur sonore, c'est] tracer une image de sa pensée, reposer ses problèmes, recomposer ses concepts, reconstituer ses mouvements descriptifs, analytiques ou argumentatifs, et ce, de sorte que cette matière, ces traits et ces trajets idéels capturent, conservent et reproduisent une image de l'homme, sa posture, son timbre, son rythme. Un portrait à double face : les problèmes qui l'occupent, les concepts qu'il taille, les mouvements que la conceptualisation et la problématisation lui imposent, seraient autant de signes d'une manière de vivre qui s'inventait à travers lui (Cardinal 2008 : 109).

Deleuze et Guattari précisent encore ceci : « Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse » (65). Les paraphrasant, je formulerai ma position ainsi : « Le personnage conceptuel du monteur n'est pas mon représentant, c'est même l'inverse : c'est moi qui le représente ». Par exemple, si j'ai remarqué au fil de ma pratique qu'il incombait au monteur sonore de capter et comprendre les écoutes dans toute leur complexité, ma façon d'énoncer cela donne précisément à cette tâche la valeur d'un devoir, d'un impératif moral, et la valeur d'une élection ; quelque chose comme un trait juridique, inséparable alors de mon appel à un exercice supérieur du montage sonore et en puissance d'apparaître dans le personnage conceptuel du monteur sonore… ou devrais-je dire de mon personnage conceptuel de monteur sonore ?

C'est pourquoi, à ce stade-ci, l'appel de la recherche-création est sans équivoque : il faut faire de ma thèse un projet auto-poïétique. Il me faut problématiser ma pratique de monteur sonore de sorte à dégager les traits d'un exercice supérieur de l'écoute au cinéma et de manière à renverser, s'il y a lieu, la pensée ou la perception de certains concepts de l'écoute de cinéma. Il me semble alors impératif, suivant les chemins de l'écoute au cinéma, que « le monteur sonore que je suis » soit la subjectivité de mon expérimentation : l'écoute au cinéma quand elle questionne les conditions réelles de mon exercice et de ma pratique.

« Le monteur sonore que je suis » faisant fausse route comme Ulysse, roi d'Ithaque.
« Le monteur sonore que je suis » me désynchronisant tel l'horloger, jamais « dans le temps » et toujours en-dehors de lui (devant le temps arrêté et en retard de l'horloge à réparer ; face au temps accéléré (et incidemment perdu) que récupère l'horloge réparée).

Dès lors, ma première et principale méthode sera auto-poïétique. Tout d'abord, j'entends par poïétique, ou analyse poïétique, l'étude de tout ce qui concerne le processus et les conditions de création. La poïétique est l'étude du faire, elle « se place donc en amont de toute œuvre » (Passeron 1996 : 75), au cœur des phénomènes de la création alors que l'œuvre achevée, l'analyse de cette dite œuvre — qui relève du niveau neutre de l'œuvre — et la réception ou la

perception d'une œuvre par un spectateur ou le public — qui concerne les analyses dites esthésiques — n'entrent pas encore en ligne de compte. L'analyse poïétique prend en compte l'ensemble des déterminations de la création, de l'intention 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, esthétiques et matérielles), 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 rencontrés et leurs solutions, la relation singulière de l'artiste au matériau et à sa pratique, etc. (Forest 2010). Dans mon cas, l'emploi de la méthode poïétique me permettra d'accorder une attention précise à la fabrication de l'écoute par le monteur sonore, ce qui me permettra de rendre justice à la complexité de l'écoute au cinéma. Ainsi, cette méthodologie est toute désignée pour fabriquer un personnage conceptuel, un personnage capable de penser l'écoute au cinéma.

D'autres créatrices et créateurs sonores, avant moi, ont déjà exposé et pensé leurs manières de faire, leurs états d'esprit, leurs approches stratégiques quant à la création sonore de cinéma (Allard, Beaugrand, Calvert, Cardinal, Comtois, Lievsay, Murch, Thom, van der Donckt, etc.), se livrant eux aussi à un exercice auto-poïétique. Seulement, parce que le format court de l'article de revue périodique l'oblige, c'est bien souvent une pensée à propos d'un seul film ou d'un seul problème, ou un survol très rapide et précipité d'une filmographie. Dans ma thèse, j'inclurai et croiserai des films entiers, des séquences de film, les analyses descriptives de ces séquences, des démonstrations de montage sonore de ces séquences de film — celles de ma pratique de monteur sonore comme celles des autres — et, par conséquent, plusieurs problèmes d'écoute témoignent des multiples croisements à l'œuvre dans la création sonore et des réseaux d'écoute qui s'y construisent.

Partant tout autant des explications et démonstrations d'utilisation de logiciels de création sonore, des modes d'emploi et des descriptions techniques accompagnant les outils (modes d'emploi du logiciel de montage sonore Pro Tools), des notes, journaux, entretiens, études, etc., grâce auxquels les monteurs sonores et moi-même exposons, défendons ou problématisons nos pratiques — autant d'éléments et de matériaux qui configurent la subjectivité du monteur

sonore —, j'étudierai la « faisance de l'œuvre » (selon l'expression de Passeron), ou plus précisément la part que jouent les écoutes techniques et pratiques dans le processus de production d'un film (« désynchronisation » du processus de création sonore) et l'articulation de son discours (élection de certains postures d'écoute, neutralisation d'autres écoutes, négociation de leurs territoires d'action, adaptation de logiques d'écoute issues d'autres pratiques artistiques ou de communication, etc.). Au fil d'une lecture du matériel publicitaire de divers plugiciels comme des confidences d'un monteur sonore (je pense à Walter Murch, ou les miennes), on tombe nécessairement sur une diversité de renvois implicites et explicites à des traditions poétiques qui déterminent aussi la part que joueront des postures d'écoute dans tel ou tel processus de création et dans telle ou telle œuvre filmique. Les éléments qui composent mon corpus me permettront de bien situer ce que je cherche à faire par l'emploi de ces méthodes.

Ce projet de recherche-création, ainsi construit, questionnera la rencontre de la pratique et de la théorie. Ma réflexion sur mon propre travail permettra de montrer et expliciter des moments de problématisation de l'écoute. Fort de mes nombreuses années d'expérience de création sonore, et parce que ma pratique est depuis toujours au cœur de mes travaux de recherche, je propose de $\text{fab}_{\text{uler}}^{\text{riquer}}$ le personnage conceptuel du monteur sonore que je suis — ou que je deviens nécessairement à chaque création — pour arriver à penser la pluralisation de l'écoute au cinéma, par le montage sonore, suivant la variabilité des modes poétiques et poïétiques, et suivant les différentes technologies d'enregistrement, de montage et de diffusion du son.

***

Cette thèse de recherche-création se déclinera en trois chapitres. Le premier chapitre explorera le caractère fonctionnel des gestes de composition dans le montage sonore au cinéma. Quand un monteur sonore convoque ou attribue une fonction à une relation audio-visuelle, il produit un acte d'écoute. Ces actes sont des traces de l'expérience impliquée du monteur sonore — de son écoute — et dévoilent, ou dirigent, les mécanismes pour saisir les écoutes au cinéma et la richesse de l'expérience audio-visuelle. Un examen approfondi du son et des matériaux filmiques du film *Punch-Drunk Love* (Paul Thomas Anderson, 2002) et une analyse

rétrospective de mon montage sonore du film *Bermudes (Nord)* (Claire Legendre, 2018) mettra en relief la manière dont les sons sont composés pour arriver à produire une ou des écoutes.

Par l'entremise d'une incursion dans la pensée du montage de Walter Murch et par la formulation d'une hypothèse d'une nécessaire « désynchronisation » du processus de montage sonore, le deuxième chapitre élèvera des aspects techniques — l'interopérabilité promise par l'OMF entre le montage image et le montage sonore ; l'utilisation normée de plugiciels de montage sonore — au rang de traits poïétiques d'une pratique supérieure. Une séquence du film *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) et mes expériences de montage sonore des films *Le Météore* (François Delisle, 2013) et *Rumba Rules : nouvelles généalogies* (David N. Bernatchez et Sammy Baloji, 2020) permettront cette démonstration et affirmeront la nécessité de l'*in*-fini et de l'*in*-achèvement dans une pratique supérieure de la création sonore.

Enfin, le troisième chapitre sera le lieu d'entrée du personnage conceptuel du monteur sonore auquel j'aspire. Grâce aux explorations théoriques et pratiques accomplies dans les deux premiers chapitres, additionnées d'analyses auto-poïétiques du travail de montage sonore des films *Bà Nội* (Khoa Lê, 2013), *Une jeune fille* (Catherine Martin, 2013) et *Nuits* (Diane Poitras, 2014), j'esquisserai ce personnage. Je chercherai à ce qu'il incarne les traits et les mouvements de pensée qui permettent de questionner et de révéler les enjeux de l'écoute au cinéma et qu'il devienne une figure essentielle pour comprendre l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma.

La liste complète des œuvres qui concernent spécifiquement mon travail de création se trouve en préface de cette thèse. On y trouve le moyen pour accéder aux films. En outre, tout au long de la thèse, des extraits précis soutiennent une argumentation ou exposent des situations concrètes de montage. Ces extraits — et les liens URL pour les visionner — sont intégrés au corps du texte. À ce titre, je suggère de faire le visionnement complet des films *Bermudes (Nord)* et *Nuits*, car ces films feront l'objet de descriptions, remarques et explications qui vont au-delà des extraits sélectionnés. Puis, dans tous les cas, le format de diffusion sonore privilégié est le son stéréo, car il reste, à ce jour, le format le plus accessible pour tous.

Chapitre 1 – TOMBER DANS L'OREILLE D'UN MONTEUR SONORE : À L'AFFÛT DES FONCTIONS DES RELATIONS AUDIO-VISUELLES

« Yes, I'm still on hold ». Ce sont les premiers mots entendus dans le film *Punch-Drunk Love* de Paul Thomas Anderson (2002), dont le montage sonore a été supervisé par Phil Benson et conçu par Christopher Scarabasio et Gary Rydstrom[7,8]. Ce sont aussi les premiers mots prononcés par Barry Egan, le personnage principal de ce film, interprété par Adam Sandler. Assis à un bureau où règnent des objets pêle-mêle, celui-ci réajuste la façon dont il tient le combiné d'un téléphone. Il est en conversation téléphonique, il répond au silence par cette affirmation : « Yes, I'm still on hold ». Oui, je suis toujours en attente. Un simple rapport *voix-parole-silence*. Or, ces mots ne font sens que parce que Barry Egan est au téléphone. Et c'est déjà plus complexe. « On hold » : on peut mettre des projets ou des idées sur la glace, mais se mettre soi-même sur la glace, c'est plutôt inédit.

[7] Dans certaines productions, notamment aux États-Unis, le travail de conception sonore (« sound design ») et de supervision administrative (« supervising sound editor ») est séparé et réparti entre plusieurs membres d'une équipe. La conception sonore se consacre à monter, arranger et fabriquer les sons d'un film et définit, en quelque sorte, la palette sonore du film. La supervision consiste à former une équipe, engager des monteurs et monteuses et répartir le travail sonore entre ceux-ci, à administrer le budget et à s'assurer du bon déroulement des différentes étapes sonores (faire concilier le montage dialogues, le montage des effets sonores (SFX), le bruitage, la post-synchronisation (ADR), etc.) et à participer aux décisions esthétiques importantes de la fabrication de la bande sonore du film. À ce sujet, voir cet entretien avec Tim Nielsen : Siebum, Doug. 2020. « Tim Nielsen offers insight into the role of supervising sound editor ». A Sound Effect. https://www.asoundeffect.com/tim-nielsen-supervising-sound-editor/.

[8] Ce bref générique pose aussi la question de « l'authorship » de la bande sonore au cinéma. La création sonore cinématographique est une affaire d'équipe : preneuse de son (et perchiste), monteur sonore, bruiteur, mixeuse sonore, etc. Existe-t-il alors vraiment un « auteur acoustique » ? Du moins, aux États-Unis, la question a une réponse difficile et une réponse facile. Difficile parce que les pratiques sonores sont très fragmentées entre divers postes qui sont aussi soumis à une hiérarchisation très claire. La réponse facile provient de cette hiérarchisation : il y a quelqu'un au sommet de cette pyramide qui est en contact direct avec la ou le cinéaste — des paires célèbres hollywoodiennes existent en ce sens (Steven Spielberg & Gary Rydstrom, Robert Zemeckis & Randy Thom, les frères Coen & Skip Lievsay, Francis Ford Coppola & Walter Murch). Puis, cette « personne en contact » porte les chapeaux de monteur et de mixeur, chevauchant alors toute la postproduction sonore. Dans mon cas, au Québec, où je pratique le montage sonore, je ne mixe pas les films sur lesquels je conçois la bande sonore. J'accompagne le film en mixage. Il est alors intéressant de noter que mes interactions avec la personne chargée du mixage sont également poétiques (discussion sur l'approche de création sonore avec tel ou tel (genre de) film), poïétiques (méthodes employées pour assembler ma session de montage) et techniques (échanges sur les outils et techniques d'enregistrement privilégiées). Cette question de la relation « monteur et mixeur » sera réabordée par l'entremise du pré-mixage, dans le deuxième chapitre de cette thèse.

Dans un contexte de conversation téléphonique, ces mots prononcés peuvent accomplir une fonction : témoigner, auprès de son interlocuteur, de notre reconnaissance de l'état actuel de suspension ou d'interruption momentanée de la conversation téléphonique et, du même coup, de notre disponibilité à reprendre le dialogue. Au cours d'une conversation directe, d'homme à homme, ces mêmes mots ne véhiculeraient pas le même sens ; ils ne pourraient être employés pour dire la même chose. Autrement dit, mis en relation dans tel ou tel contexte, certains mots ou certaines phrases accomplissent telle(s) ou telle(s) fonction(s). Ici, c'est la fonction phatique du langage. A priori, elle pourrait paraître un peu superflue[9], mais elle ne l'est pas. Au cinéma, cela veut dire que des créateurs (une scénariste, un monteur sonore, etc.) l'ont convoqué. Ouvrir un film par une conversation téléphonique est significatif pour plusieurs enjeux de ce film — et l'est d'autant plus parce que cela dit quelque chose de l'écoute à l'œuvre dans *Punch-Drunk Love*.

Mais l'expression « Yes, I'm still on hold » peut aussi prendre une portée métaphorique. Comprise ainsi, cette phrase devient un aveu d'hésitation et d'incertitude, et le propre de l'inaction. Barry Egan exprime alors peut-être déjà tout ce qui le guette au cours des 94 prochaines minutes du film. Ce sont aussi des mots qui, telle une prophétie ou une confession directe, témoignent de l'état généralisé (état d'esprit, capacité de prise de décision) de Barry Egan, inactif, hésitant et indécis. Enfin, pris en son sens littéral, « Yes, I'm still on hold », c'est l'immobilité forcée. C'est l'acceptation non désirée des clés de la voiture de la femme qui deviendra l'intérêt amoureux de Barry ; c'est la coercition téléphonique et physique des fraudeurs de « Mattress Man » ; c'est la subordination imposée par les sept sœurs de Barry sur toutes les facettes de sa vie ; c'est déjà l'enjeu du contrôle continu qui s'exprime par ces quelques mots.

Si on parcourt le circuit des quatre écoutes de Pierre Schaeffer, on *écoute* les mots dits, qui peuvent endosser plusieurs rôles, et on *comprend* le sens de ces mots qui peut alors sous-

[9] À propos du caractère superflu de la fonction phatique du langage : "According to anthropologist Bronisław Malinowski, apparently "purposeless" speech acts—polite small talk, like "how are you?" or "have a nice day"—even though their content may be trivial or irrelevant to the situation, perform the important function of establishing, maintaining, and managing bonds of sociality between participants." (Malinowski, B. 1923. « The Problem of Meaning in Primitive Languages », dans Ogden, Charles K. et Ian A. Richards. *The Meaning of Meaning*. Londres : Kegan Paul, Trench and Trubner. p.296–336.)

tendre divers enjeux narratifs du film. Mais on *entend* aussi la voix de Barry : elle ne réverbère pas, ou plutôt, comme je le dirais dans ma pratique de concepteur sonore, on ne la fait pas réverbérer. Une voix qui ne réverbère pas, c'est un état des choses. Une voix qu'on ne fait pas (ou fait) réverbérer, c'est un geste de composition, et c'est un choix. Et cela illustre plus singulièrement la prévoyance (voire la clairvoyance) et l'écart que pratique le monteur sonore à même son écoute : pour choisir de ne pas faire réverbérer, il faut déjà (s)avoir « écouter » ce qu'un ajout de réverbération entraîne comparativement à un non-ajout. Ouvrir et explorer des possibles pour tirer le potentiel.

voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique

On entend une proximité discrète, presque intime, dans le son de la voix de Barry, ce qui n'est pas le cas des bruits réverbérés de la chaise de bureau, du *buzz* électrique continu et des pas (à venir) de Barry.

voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique-bruits

Cette remarque, tout auditeur rompu au cinéma peut la faire. À ce titre, la rencontre audio-visuelle entre l'échelle du plan large qui introduit le film et cette voix pourrait laisser croire que la réverbération de la voix est de mise. La figure du monteur sonore rend non plus simplement possible cette absence (je peux) mais il la rend nécessaire : il faut remarquer ce rapport différencié entre divers sons. On conviendra volontiers que ce choix acoustique est commun dans le cinéma : placer une voix à l'avant-plan, c'est le geste le plus courant de ma pratique de monteur sonore et de celle de mes collègues[10]. Rick Altman précise qu'il l'est généralement pour des raisons d'intelligibilité et de stabilité narrative (1992 : 61). On pourrait me répondre que cette absence de réverbération est tout à fait normale compte tenu du fait que la première ligne de dialogue du film doit atteindre un haut degré d'intelligibilité. Je rétorquerai qu'il existe, depuis très longtemps, de très beaux effets de réverbération qui simulent les grands espaces et

[10] Les preneurs et preneuses de son vous le diront et le rediront, leur métier a évolué au point où ils doivent capter et prendre la voix : surtout la voix et, si possible, les autres sons. Du côté des mixeurs et mixeuses, Tom Fleischmann résume bien l'un des enjeux majeurs de sa pratique : « You're trying to get the film to sound good and to get an audience to be able to watch it without getting distracted by bumps in the track, […] music that's so loud that you can't hear the dialogue, or any number of things that can happen to interrupt the suspension of disbelief. When an audience is sitting in the theater, you're taking them to another world. If they have to turn and ask the person next to them, "What did they say?", then you've interrupted disbelief » (LoBrutto 1994 : 176).

qui n'altèrent en rien la qualité ou l'intelligibilité d'une voix : il est clair, pour moi, qu'il s'agit d'un choix pleinement assumé et désiré[11].

À cet égard, la voix de l'interlocuteur téléphonique produit aussi, dans cette séquence, un son sans réverbération. Elle demande de réitérer l'objet de l'appel : « And what was this ? ». Toutefois, celle-ci se différencie par son caractère *lo-fi* qui reproduit les qualités aurales du combiné téléphonique. La mise à distance ne se fait pas par réverbération mais par détérioration du signal sonore. Ainsi ne reste qu'une voix entière et sans réverbération. À ce titre, Altman précise ce que veut dire un son sans réverbération dans le contexte du cinéma :

> On the one hand, to be sure, it is close-up sound, sound spoken by someone close to me, but it is also sound spoken *toward* me rather than away from me. Sound with low reverb is sound that I am meant to hear, sound that is pronounced *for me*. (61)

L'acte d'écoute lié à un son sans réverbération produit une écoute directe, sans intermédiaire, sans détour. Bien qu'en accord avec certaines remarques de Altman, Kozloff (2000 : 120) et Maasö (2008 : 45) se demandent tout de même à qui d'autre pourrait s'adresser cette voix : les dialogues de film ne sont, de toute manière, jamais traités avec réalisme et sont toujours conçus pour nous, spectateurs (Kozloff 2000 : 121). Leur lecture du phénomène est adéquate lorsque tous les sons sont traités acoustiquement de la même manière. Cependant, parmi les éléments sonores émanant du lieu filmé de cette séquence d'introduction, seule la voix de Barry ne réverbère pas. Faudrait-il conclure que les autres sons ne s'adressent pas au spectateur ? Pourquoi les inclure alors ? Monter ou ne pas monter un son est toujours un geste délibéré.

Et, par ailleurs, la primauté absolue de l'intelligibilité n'est pas le souci de cette production. Ce film organise plutôt la mise en péril de l'intelligibilité — compliquer l'écoute de la voix —, qu'elle soit le fait de l'interprétation d'un comédien (Barry murmure une phrase inaudible à l'oreille de Lena (interprétée par Emily Watson) peu après leur premier baiser, à 54

[11] Enfin, s'il faut donner une valeur à cette absence de réverbération, c'est qu'elle montre la différence entre la pratique habituelle du monteur (qui n'ajoute pas de réverbération pour des raisons connues d'intelligibilité) et la figure d'écoute du monteur (qui remarque que, en certains cas, ce geste a un sens singulier et non pas un sens commun).

minutes 39 secondes[12]), le fait d'une composition sonore (la musique qui côtoie et empêche brièvement l'audition d'un mot ou d'une phrase) ou une combinaison des deux (la première conversation entre Barry et Lena, tôt dans le film à 4m30s, est embrouillée par les souffles de vent de cette matinée ensoleillée). Il s'agit d'un moyen d'interagir, avec discrétion ou avec démesure, avec les divers degrés de surveillance à laquelle Barry est soumis (interrogatoires continuels des sœurs : « What are you *doing* ? » ; larcin de l'harmonium en pleine rue, fraude de la ligne érotique du Mattress Man).

Ainsi, dans ces secondes initiales du film, cette voix désire s'adresser à nous, spectateurs. Enfin, plus que seulement cette voix : cette voix différenciée, parce que mise en relation avec d'autres sons, nous intime de tendre l'oreille (au sens figuré), instaure une proximité et cherche à se « confier », secrètement et sans surveillance, directement à nous, tandis que les autres sons se diffusent dans l'espace sonore. Nul besoin ici d'employer les qualités d'une voix chuchotée pour activer ce rapport privilégié de l'écoute (alors que ce le sera à d'autres moments du film). En somme, un geste de composition effectué par le monteur sonore, c'est-à-dire une mise en relation prégnante de deux ou plusieurs éléments audio-visuels par des opérations de montage sonore — une invention de cinéma —, engendre un ou des actes d'écoute : *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre*, certes, mais aussi, à mon sens, discriminer, introduire, hiérarchiser, distribuer, retenir, court-circuiter, tendre l'oreille, etc[13]. Chez Chion, ce sera réunir, ponctuer, séparer (2021 : 56-68). L'acte d'écoute permet au créateur sonore d'inscrire les traces des écoutes qu'il cherche à faire entendre. C'est un acte d'écriture de l'écoute, un acte *otographe* (Szendy et Donin 2003 : 23). Pour d'autres personnes créant du sonore, il faut « arranger, transcrire, mixer, sampler » (15) pour y parvenir ; pour le monteur sonore, c'est composer le son avec tous les matériaux filmiques qui lui permet de « s'approprier l'œuvre pour la faire entendre comme *nous l'entendons* » pour paraphraser Szendy (15). Ce « nous », c'est le film,

[12] Comme Barry chuchote plusieurs fois dans le film, je mets cette in-audibilité vocale sur le compte de l'interprétation d'Adam Sandler, d'une directive de la réalisation ou d'un choix scénaristique. Or, à l'image et à la mise en scène, Barry nous fait dos et sa tête / bouche est enfouie dans le cou de Lena. C'est là une occasion idéale, voire classique, pour le monteur des dialogues d'échanger cette réplique inaudible par une réplique audible d'une autre prise. Or, cela n'a pas été fait… et l'histoire ne dira jamais pourquoi. Ne reste, au final, que l'in-audibilité de cette réplique volontairement désirée au cœur de ce complexe audio-visuel.

[13] Pour affirmer l'objectivité de l'acte d'écoute, la forme infinitive du verbe qui le nomme ou le décrit sera toujours favorisée car « [l]e verbe à l'infinitif ne porte ni les marques de personne, ni les morphèmes de temps : l'infinitif est un mode non personnel et non temporel ». Dans l'infinitif, il y a toutes les puissances. Voir à ce sujet Calas F. et N. Rossi. 2011. Questions de grammaire pour les concours (section 3, chapitre 2 L'infinitif). Paris : Ellipses.

ce sont également les sons mis en relation, mais c'est aussi le concepteur sonore. Un « je » qui manipule pour un « on » qui écoute.

Justement, nous sommes au cinéma : ces mots dits par Barry font aussi partie des premiers sons du film. Et ces premiers sons rencontrent aussi une image.

voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique-bruits-image : largeur du plan

Dès lors, on me répondra peut-être que cette différenciation n'est plus tant pertinente compte tenu qu'il y a une image cinématographique qui « avale » tout ; que les enjeux du synchronisme (et de l'a-synchronisme) image-son rendent ineffective toute autre préoccupation sonore. À les écouter, une large partie de l'inventivité audio-visuelle reposerait sur cette conception binaire et ses dérivés. Mais, encore une fois, si l'on s'intéresse réellement à l'écoute au cinéma (plutôt qu'au son seul), là n'est pas le « point zéro » de la question audio-visuelle ; il en va des sons comme des pierres pour un tailleur :

> All things considered, Conneller (2011 : 82) concludes, 'it is clear that there is no such thing as "stone"; there are many different types of stones with different properties and these stones become different through particular mode of engagement'. […] 'The properties of materials' […] are not attributes but histories'. Practitioners know them by knowing their stories: of what they do and what happens to them when treated in particular ways. Such stories are fundamentally resistant to any project of classification (Ingold 2013 : 30-31).

On ne dira rien du cinéma si on ne parle que de son *seulement*. Employer tel ou tel son parce qu'il réfère ou non à sa source, c'est se limiter aux caractéristiques indicielles du son : le son, seul. Les strates archéologiques — les *histoires* — des sons au cinéma, ce sont leurs couches de résonance (poétique, technique, poïétique), capables de faire émerger le texte et les enjeux d'un film. Dans ces conditions, l'enjeu de la synchronisation image-son persiste, mais elle est une puissance, parmi tant d'autres, de la mise en tension qui s'opère, à des degrés divers, lors de la réunion du son et de l'image de cinéma. Oui, le son d'une voix vient se rabattre sur le corps d'un homme à l'écran : il y a écoute causale, selon la typologie de Michel Chion (2021 : 31-44). Oui, le son de cette voix est un contenu codé : il y a écoute codale. Seulement, le son de cette voix — son contenu et son origine mais aussi, et parfois davantage, ses qualités acoustiques — rencontre également une configuration réfléchie de matériaux filmiques réalisée par un créateur : celle d'un homme, en conversation téléphonique, qui se trouve isolé dans le

cadre large du plan initial du film. En tant que praticien, je dirais qu'il y a déjà de l'écoute dans l'image[14].

Ce premier plan nous montre un Barry isolé et presque absorbé par le mur de béton industriel deux tons, indigo et blanc, tel le veston aux teintes indigo et la chemise blanche qu'il porte — et portera sans arrêt (ou presque) — tout au long du film.

voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique-bruits-image : largeur du plan, mur-béton-couleurs-vêtement-couleurs

Un Barry isolé et dissimulé parmi un amas de dossiers et de papiers pêle-mêle sur son bureau et sa vieille chaise qui grince. Isolé et repoussé dans le coin d'un espace dépouillé dont on ne connait pas les dimensions : l'image cadrée ne nous laisse pas voir la totalité de l'espace, mais on le devine bien plus grand que ce que le film veut nous laisser croire. Isolé et décentré, en marge d'une image à la perspective déformée, le mur derrière Barry prend une forme courbe, typique d'un objectif grand angle. En somme, on nous présente ce complexe audio-visuel :

voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique-bruits-image : largeur du plan, mur-béton-couleur-tons-vêtement-couleur-tons-rapport entre corps et milieu-angle-décadrage-perspective-hors-champ

Toute cette composition audio-spatio-temporo-(colori)visuelle du premier plan est caractérisée par l'idée de la iulation du sujet dans son milieu et trace déjà le portrait de ce personnage, c'est-à-dire celui d'un homme sans importance, incapable de se différencier, depuis toujours coincé, au sens propre comme au sens figuré.

Ainsi, non seulement la voix de Barry se différencie des autres occurrences sonores, mais elle s'élève au-dessus de ce complexe camouflé. Une voix, qui a pour rôle d'être à l'avant-plan, est articulée en rupture à toute cette configuration : voilà la singularité de la mise en tension audio-visuelle. « Parce qu'il est articulé autrement, un son de cinéma est astreint à des

[14] En affirmant cela, je pense à des exemples classiques : un point d'écoute qui est analogue au point de vue de la caméra (ou à l'échelle de plan) dans lequel un espace visuel large et grand appelle des sons qui affirment leur occupation de l'espace (poids *forte*, réverbération accrue, etc.) ou, inversement, un espace visuel macroscopique appelle des sons aux textures très précises et intimes, telle une écoute qu'on dirait microscopique. Cela dit, ces exemples classiques ne sont pas les seules « équations » possibles. Je pense à d'autres situations audio-visuelles où une mise en scène visuelle abstraite appelle la part concrète et réaliste des sons pour vibrer. Une fois cela dit, c'est Martin Allard, monteur sonore, qui synthétise le mieux cette affirmation : « Le corridor a été filmé d'une certaine manière – la profondeur de champ, la présence de figurants, la façon dont le corridor est décliné et ce à quoi il appartient dans l'ensemble du film – ce qui, déjà, te conduit à un certain travail. […] *Le film parlait*, et en travaillant [le son], on a trouvé le moyen de l'accompagner » [je souligne] (2008 :12).

fonctions inédites, qui ne sont plus celles qu'il remplissait dans son état naturel », dirait Véronique Campan (1999 : 26).

Barry est un homme isolé, repoussé et cerné, en discussion au téléphone, dont le message sémantique pourrait être un appel à l'aide et dont la qualité vocale rappelle celle de la confession ou, de manière analogue, une forme d'espionnage : la voix comme véhicule du récit, véhicule du contenu sémantique, mais la voix — et sa texture, et son type de prise de son — aussi en tant que liée à la confession, en tant qu'un rapport au secret, à l'intime. À ce propos, c'est Roland Barthes qui repérait, dans la confession auriculaire, un dispositif d'émancipation individuelle et de reprise de pouvoir. « L'écoute limitée, murée et comme clandestine (« seul à seul ») a donc constitué un « progrès » (au sens moderne), puisqu'elle a assuré la protection de l'individu (de ses droits à être individu) contre l'emprise du groupe » (1982 : 222). Parce que cette voix, c'est bien sûr celle d'un homme qui ne veut pas être écouté par le groupe, que ce groupe soit ses sœurs (qui dictent son passé — anecdote falsifiée de l'enfance —, son présent — horaire du temps imposé —, et même son futur — participation forcée à un « blind date »), ses fraudeurs (qui, d'ailleurs, commettent leurs crimes par téléphone) ou la société en général. Mais cette voix, c'est encore celle d'un homme qui pense avoir découvert une faille promotionnelle qui lui rapportera gros et qui lui permettra de s'affranchir de ses sœurs et ses fraudeurs. En somme, ce bref moment illustre le travail compositionnel de divers matériaux animant l'enjeu du texte filmique.

Mais il permet également de mesurer toute la palette avec laquelle compose et doit composer le monteur sonore : chaque articulation saillante a été le fruit d'un geste de composition. Par « geste(s) de composition », j'entends tout geste de création ou d'action sur tel ou tel son ou de mise en scène du son (sans ou avec les matières de l'expression d'un film) par un créateur ou une créatrice sonore pour y inscrire telle ou telle expérience sensible :

> Mettre en scène le son ne peut être considéré comme une simple application de ce qu'il est d'usage de nommer « mise en scène ». Cependant, cette terminologie est bien appropriée au geste qui consiste, à travers une succession de phases, à mettre en fonction l'ensemble des relations qui vont s'établir entre le son et les éléments connexes auxquels il a à faire, à concevoir la continuité et la succession des évènements dans leur matérialité, leur énergie et leur durée. Si j'utilise cette terminologie, c'est que le matériau son est actif et que son évolution est liée à un grand nombre d'éléments sensibles, de données qui ne peuvent être fixées une fois pour toutes et qui, à travers la sensibilité de la conduite, seront adaptées de manière discontinue au vivant qui le côtoie (Deshays 2018 : 65).

En ce sens, dans la pratique du montage sonore, je considère le geste de composition comme un *geste technique*, tel que pensé chez André Leroi-Gourhan (1964) et Tim Ingold (les *gestures* dans *Making* (2013)) — qu'il faudrait même nommé *geste technologique* (Nectoux 2016) — en ce qu'il est « lié à une pratique », qu'il est « employé […] dans les rapports qui lient l'homme et à son environnement matériel » et « concerne toute action sur la matière et entraîne souvent l'usage d'un outil » (Nectoux 2016 : 7), et d'autant plus, en ce qu'il permet « de mesurer d'abord le résultat des actions de la main, c'est-à-dire ce que l'homme s'est fabriqué pour pouvoir exercer sa pensée » (Leroi-Gourhan 1964 : 207). « Par son allure de trans-formation, le geste technique se fait acte », ajouterait Michel Simondon (dans Tinland 1994 : 96). Dès lors, le geste est agentivité, il est « puissance d'agir » (Citton 2012 : 29) ; il est acte d'écoute.

Certes, par leurs gestes de composition, les créateurs sonores font éclore et (sup)portent les puissances de l'écoute au cinéma, mais plus encore, par leurs actes d'écoute, les créateurs sonores arrivent à dé-partager les formes d'écoute, les configurer et les rendre accessibles, et ce, tout en tenant compte de multiples conditions qui affectent cette ou ces écoutes en amont, ce travail en creux et ce partage en aval. Dans *Punch-Drunk* Love, choisir cette qualité de voix relativement au tissu visuel est un geste de composition. Articuler cette dissonance compte tenu des développements narratifs et thématiques du film, activer et privilégier une différenciation sont des gestes de composition. Cette composition de la voix avec d'autres matériaux active désormais une forme d'écoute qui relève du mode de la confession, une résonance du monde qui amplifie cette couche de sens dans cette scène et qui sera convoquée (de diverses manières) tout au long du film.

Puis, cette mise en relief du geste de composition me rapproche de l'une des propositions théoriques de Térésa Faucon, qui a cherché à réfléchir la théorie du montage, non « à partir d'une thèse qui se développerait linéairement » (2017 : 3), mais en « ouvrant » le montage[15] en le constituant par ses « gestes qui le constituent dans les œuvres contemporaines » (*ibid*.). Cela lui permet de « libérer [le montage] de son *Apparat* » et de penser le montage comme médium.

[15] « Ouvrir » le montage, ce serait « le considér[er] dans toutes ses puissances, dans toute sa virtualité (le terme désignant ici moins « une forme de déréalisation [qu'une] potentialité de réalisation »). » (Faucon 2017 : 3). Il me semble important de faire cette précision et, du même coup, d'initier un parallèle avec le personnage conceptuel, car celui-ci a précisément la même raison d'être.

Par conséquent, dans le contexte de recherche-création qui est le mien, s'il s'agit de tomber dans l'oreille du monteur sonore, le geste de composition peut alors être également appelé « à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel » (Agamben 1995 : 69). Par là, le geste de composition serait une trace manifeste de la « trans-formation » du complexe audio-visuel. Paraphrasant Faucon, je fais alors l'hypothèse que le montage sonore est un montage des écoutes et qu'il faille l'entendre et le constituer par ses gestes de composition (2017 : 6).

Dès lors, on relèvera trois constats généraux de cette description. Premièrement, une ou des sources sonores possédant des qualités matérielles s'enchaînent et s'articulent aux différentes matières de l'expression du film — les mots, le corps, les couleurs, le cadre, l'échelle de plan, l'espace représenté, la durée, etc. — pour mettre sous tension des problèmes audio-visuels singuliers. D'autres diraient que le son et l'image sont simplement inter-reliés. Je désire aller plus loin : toutes les caractéristiques du son — qui circulent pleinement ou partiellement dans le circuit des quatre écoutes de Pierre Schaeffer (la source et la provenance des interlocuteurs (écouter), les qualités intactes ou dégradées du signal sonore (ouïr), la valeur sémantique (comprendre) des paroles prononcées, le caractère matériel de la réverbération employée (entendre), pour ne nommer que celles-là) — et toutes les matières de l'expression du cinéma sont inter-reliées.

Deuxièmement, ces articulations, ces mises en relation sont le fruit de gestes de composition (des sons avec les matières filmiques) qui participent et témoignent des progressions thématiques et des progressions narratives d'un film. En somme, ces gestes de composition n'ont de pertinence que parce qu'ils se rattachent aux enjeux qui animent tout le texte du film : ce sont bien des problèmes de cinéma.

Troisièmement, ces articulations audio-visuelles singulières, si elles sont le fruit de gestes de composition, c'est parce que des artisans du son ont cherché à produire, inscrire et tracer des actes d'écoute qui sont tout autant des actes de mise en relation du son et des matières filmiques — et, pour l'analyste, autant de façons de viser, de « traquer », de (re)lever et d'atteindre ces actes d'écoute, traces qu'il serait alors possible *d'écouter* (au sens où l'on peut dire écouter une écoute) (Szendy et Donin 2003 : 15).

Viser, lever et atteindre : la chasse n'est jamais bien loin ! Le personnage conceptuel du chasseur croise-t-il celui du monteur sonore ?

Ces constats, je les dégage parce que l'exercice supérieur d'écoute du monteur sonore m'engage, dans ma pratique et mes analyses filmiques, à prendre en considération non plus l'occurrence sonore, mais les éléments et caractères multiples des occurrences sonores. Il m'engage également à prendre en considération les éléments et les caractères multiples du plan et de l'image, à tenir compte de la diversité des interactions entre tout cela, à mesurer et rattacher cela au texte filmique et, enfin, à produire ou relever les gestes de composition pertinents.

Ainsi, ces gestes singuliers de composition audio-visuelle, ces problèmes de cinéma, ce sont alors autant de *points de rencontre* où émergent, au cœur des différentes matières de l'expression, les écoutes du film (comprises comme manières d'être-au-monde[16]) : l'écoute au cinéma n'est jamais exclusivement composée par les sources sonores et les sons qu'on entend, elle est partagée entre toutes les matières audio-visuelles de l'expression au cinéma et entre tous les enjeux thématiques ou dramatiques, par le travail relationnel et compositionnel du monteur sonore.

En un sens, ces relations composées possèdent tout autant un rôle que les mots téléphoniques analysés. Ces compositions — des sons entre eux et avec les matières filmiques — font lever une ou des attitudes d'écoute parce que, comme la fonction phatique du langage, elles remplissent et rendent effectives une ou des fonctions. Une fonction est un rôle joué par un élément dans un ensemble : régir une correspondance téléphonique, rappeler, évoquer mais tout aussi bien introduire, accumuler, faire émerger à l'avant-plan, etc. Pour ainsi dire, une fonction attribuée à un son (ou un groupe de sons) est aussi, en quelque sorte, un acte d'écoute. En conséquence, réciproquement, quand un monteur sonore inscrit un acte d'écoute en puissance par son travail compositionnel sonore cinématographique, il reconnait et emploie le caractère fonctionnel d'un son ou d'un groupe de sons au sein des matières pour « témoigner » (pour rester dans l'orbite de la confession…) d'une attitude d'écoute ou pour « communiquer » (pour rester dans le circuit du téléphone) une attitude d'écoute à des matériaux, une attitude d'écoute qu'on voudrait voir adoptée par le spectateur. En somme,

[16] Par là, nous ne faisons pas tant référence à l'« être-au-monde » de Heidegger mais plutôt à la pensée de Jean-Luc Nancy qui explique qu' « écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (2002 : 19). Ainsi, si « la création d'un moyen d'expression est une façon particulière de rejoindre le monde » (Cardinal et Dallaire 2010 : 24), je crois que partager une ou des écoutes, moyens d'expression pour donner sens au sonore, permet de proposer des manières d'être au monde.

l'attribution d'une fonction est le résultat des gestes de composition des matières filmiques. Par conséquent, les attitudes d'écoute sont inséparables des fonctions attribuées.

Ainsi, comprendre (et nommer) comment s'articulent les sons aux images et aux matières de l'expression, c'est comprendre les rapports de tension qui existent au cœur de ces configurations, mais c'est aussi explorer la logique qui guide et détermine le travail compositionnel du monteur sonore :

> Suffice it to say, at this point, that even if the maker has a form in mind, it is not this form that creates the work. It is the engagement with materials. And it is therefore to this engagement that we must attend if we are to understand how things are made (Ingold 2013 : 22).

Suivant notre exercice supérieur d'écoute du monteur sonore, alors peut-être faudrait-il dégager un quatrième constat : que ça prend l'oreille (et l'œil) du monteur sonore pour faire cette description, pour mesurer la complexité audio-visuelle et, par conséquent, la complexité de l'écoute au cinéma. Pratiquant une forme de « surécoute », telle que l'entend Peter Szendy[17], cette oreille circule aisément entre les couches d'écoute déjà théorisées (Pierre Schaeffer et son circuit des quatre écoutes, duquel découle les trois écoutes (causale (elle-même subdivisée en écoute causale-détectrice et causale-figurative), codale et réduite)[18] de Michel Chion (2021 : 31-44), ou qui englobe les écoutes de Barthes (écoute des indices, des signes et de la signifiance) (1982 : 217-230), etc. Écouter, c'est parfois viser quelque chose (l'écoute causale) mais c'est aussi agir et modifier les choses : des actes d'écoute qui articulent une écoute causale à une autre forme d'écoute — ou un couplage ou une prolongation d'une écoute par une autre, etc. Ainsi, cette oreille est essentiellement capable d'exposer la grande pluralité des écoutes : pour

[17] La « surécoute », selon Peter Szendy, est une écoute qui traque tout et rien à la fois ; elle flotte, se compose, se décompose et se recompose selon chaque point, fil ou ligne, son réseau est en constant ajustement. Cette « surécoute » scrute les écoutes, les relations, les discussions, les jeux de pouvoir, comprend la hiérarchisation qui se met en place et qui a le dernier mot. Ainsi, d'un point de vue poïétique, il est justifié de se poser la question suivante : est-ce qu'une posture de « surécoute », cette écoute qui prévient, prévoit, fraye, cette écoute qui multiplie et relie les lignes d'écoute, cette écoute qui s'écoute et écoute les autres, serait peut-être une posture de création sonore idéale : le créateur se trouvant au centre du réseau — là où les lignes et fils d'écoute s'enroulent et se déroulent —, « surécoutant » tous les matériaux, toutes les composantes filmiques, achevées ou inachevées, définies ou indéfinies ? Enfin, pour approfondir la notion de « surécoute », voir Szendy, Peter. 2007. *Sur écoute. Une esthétique de l'espionnage*.

[18] Anciennement, Michel Chion identifiait ces trois écoutes par causale, sémantique et réduite. La terminologie a fait l'édition d'une révision entre la troisième édition, publiée en 2013, et la quatrième édition revue et augmentée de son ouvrage « L'Audio-vision », publiée en 2017. Les visées de ces attitudes d'écoute sont néanmoins restées les mêmes.

le praticien, celles qu'il cherche à faire entendre quand il compose du son avec les matériaux filmiques et produit des actes d'écoute ; pour l'analyste, celles qui émergent quand il décrit et analyse pleinement le complexe audio-visuel.

Si ce chapitre cherche à faire écouter autrement — écouter le film, certes, mais écouter ce qui inter-relie toutes les matières de l'expression et ce qui se trouve au cœur du film —, ce chapitre renouvellera mon hypothèse et sera également une proposition méthodologique : celle d'adopter la posture du monteur sonore, c'est-à-dire sa manière de (sur)écouter et de voir un film, sa manière d'être attentif à ce qui est inscrit, ou non, dans les matières filmiques (par exemple, une absence / présence de réverbération comme dans notre exposé ci-haut), pour audio-visionner, décrire et analyser un film[19]. C'est certes mon expérience d'écoute, ma manière de poser des problèmes figuratifs et figuraux, et je compte bien la problématiser de sorte à dégager les traits d'un exercice supérieur de l'écoute au cinéma (et d'un personnage conceptuel capable de penser cet exercice), tout en m'interdisant de proposer une définition générale de l'écoute au cinéma : pour cette oreille, une telle définition de l'écoute est somme toute impossible.

1.1 Fonction et fonctionnement[20]

Si j'ai débuté ce texte avec ce terme de fonction et que j'y suis revenu sans cesse, c'est parce que d'autres ont entrepris ce projet de description et de compréhension des relations sonores et musicales par l'attribution de fonctions : il s'agit de l'analyse fonctionnelle en musique électroacoustique, modèle développé par Stéphane Roy. Fondamentalement, la fonction permet « de qualifier l'activité de certaines unités pertinentes dans les œuvres [musicales] » (Roy 2003 : 340), « de conceptualiser le rôle joué dans l'œuvre par certaines unités musicales pertinentes parmi un ensemble d'unités » (341) et de « témoigne[r] d'une façon de composer la musique » (Roy dans Le laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son [LCS] 2009 : 4). Conceptualiser un modèle d'analyse qui se concentre

[19] À ce titre, on reprendra le plaidoyer de Tim Ingold (2013) qui demande de comprendre *avec* la matière (faire de l'anthropologie), plutôt que de se renseigner *sur* (faire de l'ethnographie). (dans « Knowing from the Inside», chap. in *Making.* New York : Routledge. p. 1-15.).

[20] Clin d'œil à Sophie A. de Beaune : « La fonction d'un outil est décrite par la réponse à la question : à quoi sert-il ? Son fonctionnement est décrit par la réponse à la question: comment s'en sert-on (Flichy 1995 : 124 *sq*. ; Sigaut 1991) ? Nos trois armes ont donc sans doute le même usage, mais leur fonctionnement, c'est-à-dire la façon dont on leur fait réaliser leur fonction, est différent dans chaque cas » (2013 : 47).

sur l'activité jouée par des unités disposées dans une œuvre, c'est aussi et surtout reconnaître qu'un praticien module cette articulation ; voilà pourquoi ce concept m'intéresse tant.

De fait, Roy ajoute :

> 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 employées au cinéma, et montrer comment ce schéma accompagne la narrativité du film (Roy 2003 : 386).

Il n'y a qu'un pas à franchir — et je le fais. En tant que praticien et monteur sonore, je reconnais le caractère fonctionnel des gestes de composition que j'exécute lors de la création sonore[21]. Attribuer une fonction à une relation audio-visuelle, que cela soit fait de manière consciente ou non, est un moyen d'inscrire un acte d'écoute. À ce titre, je perçois un rapport étroit entre le répertoire des fonctions sonores et musicales développé par Roy et mon concept d'acte d'écoute. Introduire, accumuler, r-appeler : accorder ou accomplir une fonction, c'est un acte, et cet acte est une manière d'écouter. Enfin, s'il a ce pouvoir, le praticien doit aussi être responsable et être à l'écoute de ce qui est déjà présent dans les matières filmiques, c'est-à-dire à l'écoute des fonctions déjà potentiellement présentes. De même, en tant que théoricien, je crois que repérer une fonction dans un complexe audio-visuel est un moyen d'identifier, de témoigner et de relever les gestes de composition (leur organisation, leur articulation, leur rhétorique, etc.) qui ont servi à créer — ou résoudre — un problème (signifiant et sensible) de cinéma. La fonctionnalisation des rapports entre les matériaux sonores et visuels a une double face : pratique et théorique. Dans un cas comme dans l'autre, les fonctions décriraient une modulation dans la relation audio-visuelle et « pourrai[en]t nous aider à caractériser les rapports entre le son et l'image » (Roy dans LCS 2009 : 8). Puis, comme ce geste est forcément celui d'un praticien, repérer et comprendre les fonctions, c'est relever les actes d'écoute inscrits par

[21] Parallèlement, lors d'une conférence en Belgique, Stéphane Roy a statué que l'un des objectifs était d'« avoir un impact bénéfique sur l'invention. Cette recherche peut en effet apporter à la poïesis des concepts stimulants ainsi qu'un éclairage rafraichissant et inattendu sur la pratique ». En d'autres temps, et tenant compte du cadre fonctionnel qui suivra, l'expression « geste de composition » mériterait d'être thématisée davantage : quel est le rapport entre geste et fonction? Est-ce qu'un geste de composition est l'application d'une fonction donnée à un matériau? Est-ce qu'un geste de composition est un moment de tâtonnement et de mise en forme du matériau qui permet de découvrir quelle fonction il remplira? Ou est-ce qu'un geste de composition est au contraire en opposition dialectique ou en tension poétique avec un geste de fonctionnalisation? Une chose est sûre, l'idée de « geste de composition » prendra corps au fil de ma réflexion et certaines de ces questions y trouveront leurs réponses.

les créateurs sonores dans le tissu audio-visuel, mais c'est également se donner les moyens de saisir la ou les attitudes d'écoute en jeu dans le texte filmique ou l'œuvre musicale. La fonction n'est plus seulement un constat — une *introduction* —, elle est l'action même, la transformation même du complexe audio-visuel — elle *introduit* (ou *a introduit)*. (Voilà peut-être une contribution du cinéma à l'analyse fonctionnelle de la musique.)

Dès lors, mon hypothèse est que le concept de fonction créé par Roy, appliqué au cinéma, permettrait de véritablement procéder à une problématisation de l'audio-visuel — partir du son pour rejoindre et comprendre l'audio-visuel. Subséquemment, comme pour la description des matières sonores, la détermination des fonctions me semble nous entraîner à dégager non seulement des critères ou des fonctions sonores, mais aussi des critères ou des fonctions proprement audio-visuels. Ce peut être quelquefois les mêmes, mais ce pourrait être aussi d'autres critères et d'autres fonctions.

Enfin, comme tout problème de cinéma est lié aux enjeux locaux et généraux d'un film, faire une analyse fonctionnelle n'aura de sens que parce qu'elle cherchera à saisir et expliciter les enjeux du film. Pourquoi cette relation audio-visuelle détermine-t-elle, à elle seule, tout le mouvement de cette scène de fête d'anniversaire dans *Punch-Drunk Love*, par exemple ? Pourquoi cette différenciation ou cette harmonie est-elle chère au film ? Comment fonctionne la séquence, l'œuvre entière ?

À partir de là, trois actions doivent être posées : s'assurer que ces questions continuent de se diffuser dans une description plus approfondie de *Punch-Drunk Love* et une exposition plus détaillée du modèle de Roy ; mesurer, par le fait même, le déplacement de ce modèle d'analyse musical dans le cinéma ; et, enfin, en démontrer les réverbérations dans ma propre pratique. Pour cela, je ferai une auto-analyse fonctionnelle d'une séquence du film *Bermudes (Nord)* de Claire Legendre (2018) dont j'ai assuré la conception sonore. Le récit de cette expérience de montage mettra de l'avant ma posture de « surécoute » à l'affût des matériaux poétiques et du caractère déjà fonctionnel de certains de ces matériaux. Par une attention particulière aux relations saillantes dotées de fonctions, ces deux études de cas me permettront de (re)lever les actes d'écoute nés de la rencontre des matières de l'expression du cinéma et de démontrer que l'écoute est partagée entre toutes les matières de l'expression. Adopter l'écoute du film est une posture analytique immédiatement éthique et politique : l'analyste, tout autant

que le praticien, n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il rencontre un film qui l'oblige à repenser les rapports entre figure et fond.

1.1.1 Faire « avancer » l'œuvre

Le point de départ de ce texte devient maintenant une question : pourquoi débuter un film avec un dispositif téléphonique, qui repense des rapports audio-visuels entre figure et fond, pour donner à entendre une « confession », si ce n'est pour en faire un enjeu majeur du film ? Parce que *Punch-Drunk Love* se sert de la dimension téléphonique et de ses modes d'opération pour réfléchir et organiser le tissu audio-visuel de quelques séquences et, d'un même élan, produire une fable sur le contrôle continu dont Barry Egan est la cible principale, c'est-à-dire le contrôlé. Cette question devient le prisme à partir duquel observer l'articulation des relations audio-visuelles signifiantes de ce film. Simplement dit, le téléphone dit quelque chose, à savoir des dimensions précises et qualifiées de l'écoute à l'œuvre dans les conditions d'un contrôle continu.

La dimension téléphonique comporte un certain nombre de conditions techniques — utilisation d'un appareil ; qualité *lo-fi* sonore qui encombre l'intelligibilité vocale mais adoucit tout défaut sonore (interférence, distorsion) —, rhétoriques — échange généralement limité à deux personnes à la fois ; dialogues rythmés par des protocoles d'usage téléphonique — et (im)personnelles — communication à distance ; invisibilité et anonymat de l'interlocuteur ; transformation ou effacement des sources sonores environnantes identifiables de son interlocuteur au profit de masses sonores indifférenciées.

Qu'il soit l'appelant ou l'appelé, Barry Egan utilise le téléphone un total de 18 fois dans le film. Lors des 17 premières fois, Barry est toujours gentil et poli (même si on l'insulte ou le contrarie), timide et discret (jusqu'à être inaudible), on oserait même dire soumis. Lors de ces mêmes 17 occurrences, on ne montre jamais l'interlocuteur de Barry, on n'a accès qu'à des voix *lo-fi* qui finissent par se confondre — encore là un choix volontaire et décidé de l'équipe de postproduction sonore[22]. Dès la 11e minute du film, cette distinction est mise à l'épreuve

[22] Dans l'histoire du cinéma, la voix téléphonique a connu divers degrés de qualités sonores, allant d'un rendu intact (comme s'il n'y avait pas de procédé technique) à une dégradation atroce du signal. Mis à part des situations documentaires où l'enregistrement de véritables conversations téléphoniques sont nécessaires (parce qu'épiées et

alors que s'enchaînent les appels de trois des sœurs de Barry. Ce n'est que lors du 18e et dernier appel que la voix de Barry prend une qualité téléphonique, ce n'est que lors de ce dernier appel qu'il y a un montage alterné entre les deux interlocuteurs ; et c'est dans ce dernier appel que Barry tente démesurément une reprise de contrôle. Le geste de composition — et donc la mise en tension audio-visuelle — réside dans le choix de la qualité matérielle de la voix en relation avec la composition visuelle proposée. Observée et écoutée par le monteur sonore, la mise en scène, qu'elle soit le fait du scénario ou du montage image, répète et insiste sur ce motif d'anonymat de l'interlocuteur. L'artisan sonore réagit à cette insistance en renouvelant cette logique par l'uniformisation de la voix téléphonique : cette voix a pour fonction de réitérer une qualité sonore téléphonique « trop » semblable. À partir de là, la qualité sonore vocale devient deux choses. Premièrement, c'est l'anonymat même : toutes ces voix préfèrent rester anonymes pour s'imposer à Barry. Deuxièmement, ces voix sont presque toutes combinées aux différentes expressions faciales de Barry. Visage détendu, visage caché, visage crispé. Ces voix — qui, à force de se répéter, deviennent « cette voix téléphonique » — déclenchent la détresse, la peur, l'angoisse et le désarroi de Barry, au point de l'entraîner dans des réactions impulsives et hors de l'ordinaire (coup de poing au mur, combiné arraché de la base du téléphone, etc.)

À cet égard, la répétition d'une modalité est l'un des trois fondements identifiés par Roy pour jeter les bases de sa méthode d'analyse fonctionnelle. S'intéressant « aux interactions, aux relations entre les différentes articulations syntaxiques à l'intérieur d'une œuvre » (LCS : 3), Stéphane Roy a repéré, à l'aide d'autres modèles d'analyse musicale[23], trois fondements qui témoignent de la progression discursive dans une composition électroacoustique : la répétition, la « cause à effet » horizontale et la « cause à effet » verticale. Ces fondements (au « caractère universel », c'est-à-dire que l'on retrouverait dans toute œuvre musicale) ont permis à Roy d'aboutir à des principes génériques de composition mis en place dans une œuvre : causalité,

interceptées par exemple), la qualité acoustique du rendu sonore téléphonique est fabriquée à l'étape du montage sonore et finalisée à l'étape du mixage sonore. Qu'il s'agisse de rejouer les dialogues ou sources sonores au travers des appareils de communication d'origine et d'enregistrer leurs sorties ou de fabriquer un signal dégradé par l'application de plugiciels dédiés à la réplication de signaux de télécommunication, les créatrices et créateurs sonores possèdent divers moyens pour délibérément altérer la qualité du son à un degré qui leur permet d'appuyer tel ou tel enjeu d'un film.

[23] Ces autres méthodes d'analyse sont aussi fondés sur la progression discursive (œuvre porteuse de sens) et chacune d'elles s'intéressent plus particulièrement à l'un ou l'autre des aspects structurants signifiants : l'analyse paradigmatique de Nicolas Ruwet pour la répétition qui génère du sens (voir Roy 2003 : 257-338) ; l'analyse des implications de Leonard Mayer pour la causalité à progression horizontale (489-534) ; l'analyse générative de Lerdhal & Jackendoff pour la causalité à progression verticale (389-488).

répétition, hiérarchisation, tension et résolution. Selon Roy, « c'est à partir de ces grands principes que l'auditeur attribue des significations lors de son expérience musicale ». (*ibid.*) Autrement dit, ces principes font « avancer » l'œuvre.

Mais ces fondements seraient-ils un danger pour nous ? Par là, je veux dire que cette approche sémiologique sous-entend que la présence de sens va de soi dans une œuvre parce qu'il y aurait des agencements prégnants. Pouvons-nous en faire fi, dans la mesure où la composition de sons ne mène pas nécessairement à une production de sens ? On répondra alors que combiner des sources, c'est composer des sons… et que forcément, composer des sons, c'est combiner des sources. C'est cette combinaison qui produit du sens, qu'il soit évident ou non.

La voix téléphonique anonyme que j'ai décrite remplit sa fonction au fil du film : elle est perçue localement, mais elle ne devient signifiante que parce qu'elle se répète et accumule ses effets de sens. Cela nécessite un autre regard, non plus dirigé vers le complexe audio-visuel local d'une scène, mais vers la totalité du film. Il y a une dimension temporelle et même accumulative aux actes d'écoute et, forcément, au travail de création sonore. Dans ma pratique, mettre en relation plusieurs caractéristiques, matériaux, moments ou pans entiers d'un film, est un enjeu important de création ; il ne fait pas de doute qu'il l'est tout autant pour l'analyse. Ainsi, toute description ou travail de montage finit par poser la question du choix des matériaux ou caractéristiques à décrire ou à privilégier, mais aussi de leur distribution et utilisation dans un contexte local et / ou global.

1.1.2 Unités et critères d'existence

Dans son modèle fonctionnel, Roy répond à ce problème par la segmentation d'une œuvre en unités. Tel que mentionné précédemment, les fonctions permettent de définir et d'élaborer le rôle joué par des unités qui « accusent pour cette raison un relief significatif dans les œuvres » (341). Pour procéder à une analyse fonctionnelle, Roy segmente tout d'abord une œuvre en unités à l'aide d'une analyse de niveau neutre (ANN)[24], type d'analyse qui permet la

[24] Selon la définition de Jean-Jacques Nattiez à propos de l'ANN, « "Neutre" signifie à la fois que les dimensions poïétiques et esthésiques de l'objet ont été neutralisées, et que l'on va jusqu'au bout d'une procédure donnée, indépendamment des résultats obtenus » (1987 : 35-36). Inversement, je suis bien conscient des critiques que l'on peut adresser à ce modèle trop *simple*, voire *naïf*, et à l'idée de neutralité qui est ébranlée par « l'écoute […] qui intervient dans l'œuvre en la bouleversant durablement de ses traces » (Szendy et Donin 2003 : 22), écoute qui est, d'une manière ou d'une autre, la porte d'accès à ce niveau neutre.

transcription d'une œuvre musicale. Cette ANN permet d'« établir un inventaire d'unités morphologiques définies d'un point de vue gestaltiste » (2003 : 199), et non pas de fournir (et de décider à l'avance) des unités pertinentes (250). Il s'agit là de partir de la description simple et juste d'une œuvre. Par sa position dans la chaine de fabrication d'un film, le monteur sonore procède lui aussi, en quelque sorte, à une analyse de niveau neutre lors de ses premiers visionnements — découpage, repérage, répartition des tâches de montage, etc. Tantôt, chez Martin Allard[25], monteur sonore, par exemple, ce sera un dépouillement : « J'écris ma conception sonore sur une feuille de papier divisée en quatre colonnes : dans la première, je fractionne le film en séquence et je décris brièvement l'action ; dans la deuxième colonne, j'énumère les ambiances qui me seront nécessaires pour monter ces séquences ; dans la troisième, je nomme les effets ponctuels à faire […] ; dans la dernière colonne, j'inscris les éléments à faire bruiter » (Allard 2008 : 8-9). Ailleurs, avec Olivier Calvert[26], également monteur sonore, ce sera la manière de faire les premiers visionnements : « La première fois que je regarde le montage image, je le regarde sans penser au son. […] Ensuite, je le visionne à nouveau, une deuxième, une troisième fois, et je commence à le décortiquer : je cerne la thématique, je regarde ensuite les éléments visuels, les hors-champs, les types de plan, la texture visuelle » (Calvert 2008 : 11).

Prenons pour exemple la scène du premier rendez-vous au restaurant entre Barry et Lena, à la 43ème minute. C'est tout d'abord un point d'arrivée au calme, après la longue scène de la visite de la sœur et de Lena au lieu de travail de Barry, scène presque carnavalesque, et après la scène où l'on découvre les escrocs derrière la fraude téléphonique, scène marquée par la présence vilaine de Dean Trumbull (interprété par Philip Seymour Hoffman) et tapissée d'un fond sonore où se mêlent les sons des basses fréquences d'un *sound check* d'un petit groupe musical et des sonorités d'interférence radio. C'est aussi une rencontre demandée par Lena : Barry n'a pas été contraint, mais ce n'est pas lui qui a initié ce rendez-vous. C'est ensuite une autre scène où le dialogue débute par une phrase de Barry « sans réponse ». « Just fix it, sir »,

[25] Martin Allard a monté, conçu et collaboré au son de plusieurs films ; parmi ceux-ci, *La neuvaine* (2005), *Le journal d'un vieil homme* (2015), *Pour vivre ici* (2018), de Bernard Émond ; *En attendant le printemps* (2012) de Marie-Geneviève Chabot ; *Manoir* (2015) de Martin Fournier et Pier-Luc Latulippe ; *Le Cyclotron* (2016) de Olivier Asselin, etc. Il a également été mon mentor, mon maître à apprendre le montage sonore.

[26] Olivier Calvert a monté, conçu et collaboré au son de plusieurs films ; parmi ceux-ci, *Babine* (2008), de Luc Picard ; *Arrival* (2016), de Denis Villeneuve ; *Blind Vaysha* (2016), de Theo Ushev ; *Les affamés* (2017), de Robin Aubert ; *Maria Chapdelaine* (2021), de Sébastien Pilote ; *Les Chambres rouges* (2023), de Pascal Plante.

dit-il en rigolant. Ce sera le début et la fin d'une anecdote à laquelle on n'aura jamais accès, puisque Lena enchaîne déjà avec une confidence. Cette scène est faite de cinq moments. Premier moment : Barry et Lena sont attablés et discutent ; deuxième moment : Barry démolit la toilette ; troisième moment : Barry revient de la toilette ; quatrième moment : bref interrogatoire d'un employé qui soupçonne Barry d'avoir démoli la toilette ; un cinquième moment : Barry et Lena quittent le restaurant.

Le premier segment se déroule dans la salle à manger du restaurant qu'on découvre grâce à un montage en champ / contrechamp — une première à ce point du film — et, à deux reprises, par un plan qui cadre perpendiculairement les personnages. Barry porte toujours son costume indigo et Lena porte une robe rouge. Derrière eux, sur le petit mur qui protège leur table des regards, un tableau d'une ville européenne (probablement Paris) en surplomb. Un homme passe à l'avant-plan et deux autres hommes, se parlant, passent dans un petit corridor derrière la table du couple. Or, on ne peut ouïr aucun des sons inévitablement produits par un déplacement. En fait, on ne perçoit presque rien du restaurant. L'ambiance sonore laisse croire à un environnement vide : pas de conversations diffuses, pas de bruits d'ustensiles. D'ailleurs, on ne distingue qu'un très faible vrombissement de la rue et les quelques coups de klaxon qui en proviennent. Mais, suivant le sujet de discussion abordé par Barry et Lena, la bande sonore varie un peu, marquant discrètement, on en convient, les changements de tempérament de Barry. Un son de klaxon, premier son qui témoigne véritablement d'une vie hors champ, marque le début de l'anecdote de Barry, une anecdote à propos d'une émission radiophonique matinale et surtout, une anecdote qui n'est pas à propos de lui et de ses sœurs. Alors qu'il raconte son anecdote, les sons bruités de ses ustensiles sont perçus pour la première fois. Barry est de plus en plus à l'aise, son anecdote fait rire Lena, au point où des notes musicales discrètes (sans source apparente) sont introduites par le rire de Lena (44m42s). Elles seront momentanées car interrompues par la réaction faciale un peu stupéfaite (45m01s) de Barry à la question des puddings que lui pose subitement Lena. Retour au champ / contrechamp, retour à la trame sonore évidée. Mais Barry se sent prêt à partager son secret. Il regarde autour de lui, toujours protégé par le mur et l'environnement absent. Depuis le plan perpendiculaire, l'image s'engage dans un lent *zoom in*, comme si elle cherchait à resserrer (et restreindre) l'environnement de Barry. Les bruitages sont accentués (couinement du cuir de la banquette, tintement métallique des ustensiles, chuintement des textiles des vêtements des protagonistes). Enfin, les voix des

protagonistes passeront d'un niveau normal de projection à un chuchotement réclamé par Barry. Il murmure sa découverte, sa voix oscille entre un souffle et un caractère rugueux, rauque. Malgré ces conditions, le tout reste intelligible. Évidement de l'environnement, amplification des détails des qualités des sources sonores, murmures, banquette emmurée qui prend des allures de confessionnal : une écoute de la confession se réactive… mais de manière brève. À la fin de ce partage, Lena, à voix basse (à ne pas confondre avec un chuchotement), évoque une histoire impliquant Barry et ses sœurs, une fois de plus. Cela le contrarie (tics physiques et faciaux) et fait apparaître sobrement une partie des ambiances du restaurant (voix diffuses des clients, fond d'air du trafic urbain). Il s'excuse et se lève pour aller au petit coin.

Le deuxième segment est bref (47m31s à 47m46s), filmé en un seul plan, en surplomb, d'un endroit de la salle de bain du restaurant où la caméra peut se tenir suffisamment à distance d'un Barry enragé. Barry y fait son entrée et démolit cette petite toilette de restaurant dont le décor et les accessoires contrastent avec le chic du restaurant. Le bleu indigo du costume de Barry contraste avec le blanc-beige de la petite toilette. Puis, sur un plan sonore, les impacts, voire les simple pas de Barry, possèdent un poids anormalement élevé. Rien n'est lisse, tout est choc sonore, tout est attaque démesurée. Tout ou presque distorsionne : un autre choix délibéré et souhaité par un des créateurs sonores du film, qu'il soit le fait de l'utilisation de la prise de son originale provenant du plateau de tournage[27], ou de l'ajout de saturation, au moment du montage sonore. À l'échelle locale de ce plan, au moins deux formes d'écoute émergent. Une première, une *écoute en cours de destruction*, qui rejoue certes ce qui se passe à l'image, et qui fait entendre la destruction du signal audio en franchissant les limites de la perception auditive (celles de l'oreille, celles d'un microphone, celles d'un enregistreur). Inévitablement, cette écoute attire l'attention sur elle-même, et sur la violence du geste. Mais, ensuite, il s'agit surtout d'une *écoute du seuil*. Comme on n'a pas affaire à une écoute qui attaque l'oreille — l'irruption sonore se fait en crescendo, la saturation sonore est proéminente dans les basses fréquences et quasi-absente dans les hautes fréquences, donnant une sorte de rondeur —, on est en face d'une

[27] Il est fort probable que le son de cette séquence soit tout simplement le son du plateau de tournage, légèrement remanié. J'imagine très bien que le preneur de son n'avait pas ajusté les potentiomètres de son enregistreur en fonction d'un Adam Sandler produisant un tel vacarme dans cette petite toilette de restaurant — peut-être s'agissait-il d'une improvisation de la part de l'acteur, ou peut-être que les répétitions et placements ne laissaient pas croire à une telle violence. Dans tous les cas, je présume que le preneur de son a laissé une note bien claire dans ses rapports de son à cet effet.

configuration qui pose une question sur les frontières de ce qui serait acceptable ou non. Peut-on franchir ces limites (sonores quand on est créateur ou créatrice sonore de cinéma narratif classique) ? Où se situe la limite d'un tel comportement (social lorsqu'on est Barry Egan) ?

Le troisième segment, tout aussi bref, n'est composé que de deux plans. Le premier plan cadre principalement Lena. Barry est vu de dos et se trouve hors de la zone de netteté, tout comme quelques clients du restaurant au loin, preuve visuelle que le restaurant n'est pas vide. Le gérant du restaurant fait son entrée, mais reste hors champ. L'environnement sonore est toujours réduit au minimum. Le dernier plan, bref, cadre Barry qui se lève : c'est une répétition visuelle exacte de la fin du premier segment.

Le quatrième segment se déroule à l'écart de tous, en face de la porte de la toilette. Un seul plan, en biais, cadre Barry et l'employé. Ceux-ci sont derrière un rideau de perles de bois attaché et distribué sur les côtés du cadre, ce qui laisse visible les deux personnages, mais qui permet de le maintenir à l'avant-plan du cadre. Malgré cette mise à l'écart, des voix discrètes sont audibles au loin : c'est probablement l'environnement sonore du restaurant qui se révèle, mais, curieusement, à un moment où nous sommes à l'écart. Le gérant mène son interrogatoire : encore des questions adressées à Barry. Or, les questions — et même les demandes — du gérant sont souvent répétées, et, par cela même, intensifiées : « Did you do it ? », qui devient « You didn't just smash up the bathroom ? », et « I'm gonna have to ask you to leave », qui s'intensifie et devient « Sir, I'm gonna crack your fuc**ng head open. Get out of here ». Barry acquiesce et sort du cadre, en accrochant les perles de bois. Leur tintement se transforme subtilement en carillon et marque la transition, en coupe franche, vers le plan suivant.

Ce plan de côté, qui amorce le cinquième et dernier segment (48m50s), est l'envers du plan de côté du premier segment. C'est aussi l'envers de l'étroitesse du premier segment : on voit un large espace du restaurant, qui est lui-même artificiellement agrandi par la présence d'un grand miroir en arrière-plan. Barry chuchote à l'oreille de Lena qu'ils doivent partir. On perçoit aussi des petits grésillements dans cette phrase : cela semble fortement provenir de la prise de son du microphone sans fil dissimulé dans le costume de Barry. L'environnement sonore du restaurant est maintenant bien audible : voix et ustensiles forment un univers sonore sobre et réaliste. Les deux protagonistes quittent le restaurant, la caméra mobile les suit par un

traveling et un mouvement panoramique jusqu'à leur sortie du restaurant, mouvement qui agrandit l'espace du restaurant.

Comment déceler des unités dans ces compositions audio-spatio-temporo-visuelles ? De prime abord, tel que l'explique Roy, le repérage des unités répond à certaines prérogatives des lois gestaltistes (loi de proximité, de similarité, de bonne fermeture, de mouvement commun, etc.) et des lois de la perception (opposition figure / fond). Néanmoins, « la perception gestaltiste est affaire de contexte, elle ne s'établit qu'en regard d'un environnement qui se limite généralement à une échelle locale » (2003 : 249). Dans le contexte de Roy, cet environnement est celui de la musique électro-acoustique. Notre contexte est celui du cinéma ou des créations audio-visuelles. La méthode d'analyse — ici, repérer une unité — correspondrait au mode d'existence qu'on cherche ; dans le cas présent, des unités pertinentes composées en rapport avec la dimension téléphonique qui structure tout le film.

À cet égard, l'unité que constitue chacun des plans de la scène décrite sera moins importante que l'unité composée par les trois premiers moments où s'opposent un silence « amplifié » (c'est-à-dire au point de vouloir chuchoter dans ce silence ou de s'en tenir à l'écart pour discuter d'une situation inappropriée) et une distorsion démesurée (en regard des normes cinématographiques et par rapport aux scènes précédentes et suivantes).

Il nous semble alors important de préciser qu'à partir du moment où l'on se donne des universaux de perception (lois gestaltistes et des lois de la perception), nous sommes forcés de dire que tous y sont soumis, le spécialiste comme le spectateur. Dans le cas contraire, ce ne serait pas des lois, mais simplement, pour le premier, des méthodes d'analyse et, pour le second, des habitudes de spectature. Devant ce constat, la chose importante est de décider du rôle que vont jouer ces lois dans l'analyse et / ou la spectature. Nous ne pouvons nier que, pour des raisons artistiques, culturelles, neurophysiologiques, etc., un auditeur dégage souvent une figure sur un fond. Cependant, la question qui prime est de savoir comment ce dégagement s'opère ou ne s'opère pas, dans tel ou tel film. Une fois dit cela, il devient évident que l'écoute adoptée n'est ni celle du spécialiste moyen ni celle du spectateur usuel (et pourquoi la moyenne serait-elle ici un modèle ?), mais celle du film. L'écoute du film — et incidemment de la séquence décrite ci-haut — est encore et toujours en mode téléphonique. Raisonnablement, le concept d'« unité » dans l'ANN de Roy dénoterait, en soi, l'idée d'un tout indivisible (2003 :

213). Or, il appert que rien n'empêche les unités de se regrouper pour former un niveau hiérarchique qui, lui-même, peut devenir une unité de niveau hiérarchique supérieur (ou, inversement, de se fragmenter pour former des sous-niveaux capables de faire jaillir des formes d'écoute comme dans le plan de la salle de bain du restaurant). De ce fait, l'œuvre, prise dans sa totalité, est une unité en soi. Si l'on adopte l'écoute du film, c'est l'idée du film qui agit à titre de modèle dictant la formation des unités, comme on a pu le constater. Ces unités entreront forcément en relation : ce sont ces relations qui témoignent du fonctionnement d'un film, c'est ce réseau qui fait le film. Toujours dans cette séquence qui m'intéresse, j'y remarque trois mises en relation possibles.

Stratifier selon un principe remanié de figure et de fond est le mode de mise en relation de premier niveau, local, qui ne concerne que le moment où les deux personnages sont attablés. On y trouve deux protagonistes bien visibles et cadrés, et bien audibles, en avant-plan, sur une absence de fond, délibérément évidé. *Mettre en parenthèses* est le mode de mise en relation de deuxième niveau. Dans l'enchaînement des trois premiers segments, le segment de démolition prend des airs de parenthèse voire de digression en vertu de son opposition radicale aux segments plus silencieux, de sa durée brève et de son caractère extravagant. En plus des formes d'écoute repérées ci-haut, notez que cette parenthèse opère selon le même principe que la mise en attente téléphonique : « donnez-moi un instant, je dois aller aux toilettes, je vous reviens ». Apparait alors notre troisième mode de mise en relation : *rappeler* une situation saillante du film. Ce segment rejoue l'idée abstraite de la mise en attente téléphonique, évoquée dès les premières secondes du film.

On le constate, des unités se regroupent, parce qu'elles forment un tout signifiant, et inversement, des unités possédant déjà une fonction se divisent. Toutes ces unités additionnées ou subdivisées pourront adopter ou non de nouvelles fonctions. Ainsi, « pour qu'une unité soit porteuse d'une fonction, il lui faut jouer un ou plusieurs rôles à l'intérieur d'une organisation musicale où les unités forment un tout solidaire, un ensemble » (343). L'idée de la présence d'un réseau où s'établissent des relations est nécessaire à l'émergence des fonctions. C'est d'ailleurs l'une des deux conditions essentielles relevées par Roy pour qu'une unité soit porteuse d'une fonction : c'est le critère contextuel.

La deuxième condition essentielle est la prégnance de l'unité[28], pour en assurer la « bonne perception » et la différentiation : c'est le critère morphologique. À ce titre, « dans la perspective esthésique, la typo-morphologie scheafferienne demeure un outil de premier ordre pour décrire les attributs morphologiques des unités pertinentes[29] » (344). Néanmoins, il faut surtout y voir une condition qui favorise la segmentation et pas nécessairement la qualification matérielle des unités. Par exemple, le premier et le quatrième segment se distinguent par l'absence / présence[30] de sons d'ambiance de restaurant. Cette segmentation est essentielle pour la mise en place de relations ou d'articulations entre plusieurs unités et pour le développement de la progression discursive d'une œuvre.

Or, si ces mises en relation peuvent être perçues, si leur rôle dans la composition est révélé, c'est parce qu'un créateur, par des gestes de composition sur la matière filmique, a activé leurs puissances. Les gestes de composition ont une valeur performative qui affecte l'écoute : c'est, à la fois, la production et la trace d'un acte d'écoute. Pour Térésa Faucon, le « montage est avant tout performatif et interprétatif et sa réalisation dépendrait tout autant des gestes du créateur que du spectateur » (2014 : 3). Pour ainsi dire, la fonction est conjointement la conséquence *pratique* et la preuve empirique *théorique* de ces gestes. J'y verrais même là l'apparition d'un troisième critère, le critère performatif d'une unité : pour qu'une unité soit porteuse d'une fonction, c'est parce qu'elle performe ou a performé une transformation sur le complexe audio-visuel qui nous oblige à « audiovisionner » la situation autrement[31]. À

[28] Il est aussi permis de croire que cette prégnance pourrait prendre une autre forme lorsque déplacée dans un autre contexte, comme celui du cinéma : prégnance symbolique de la voix ou de la musique en vertu de leur contenu, prégnance par point de synchronisation entre image et son, prégnance par absence évidente et délibérée, etc. Ainsi, il serait concevable de penser l'arrivée de nouvelles fonctions telle la fonction fantôme ou fonction d'occultation, c'est-à-dire attribuer une fonction à un événement visuel non-sonore (voir Roy dans LCS 2009 : 9-10). L'in-visiblité et l'in-audibilité sont effectivement des enjeux qui se posent davantage au cinéma que dans une œuvre électroacoustique. J'y reviendrai plus loin dans ce chapitre.

[29] À ce sujet, voir le livre VI « Solfège des objets musicaux » dans Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*, p.473-597. De plus, le laboratoire de recherche-création « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du sons » a organisé et réparti ces dits critères sous forme de tableau et l'a rendu disponible sur son site web www.creationsonore.ca, dans la section Enseignement.

[30] Relever la présence / absence de sons est tout naturel pour un monteur sonore, puisque c'est un questionnement fréquent dans sa pratique : « Dois-je monter ou *ne pas* monter tel son ? » J'aborderai cet enjeu plus loin dans ce chapitre de ma thèse, à la page 59.

[31] Notons tout de même une nuance entre le geste de composition et le geste d'analyse : du point de vue… ou plutôt du point d'écoute du monteur sonore, convoquer un acte d'écoute par un geste de composition, c'est performer une transformation sur le complexe audio-visuel. Du point d'écoute du spectateur ou de l'analyste, les

nouveau, c'est la figure du monteur sonore et sa manière d'écouter qui joue un rôle dans le dégagement de ce critère : le monteur conçoit des écoutes comme des actes, il conçoit des fonctions comme des gestes ; par conséquent, il est sensible au caractère performatif des unités sonores.

1.1.3 Un état des lieux des fonctions

Quelles seraient justement ces fonctions capables de faire apparaître les mises en tension audio-visuelles, quels rôles peuvent jouer un ou des sons dans un complexe audio-visuel ? Au cours de l'élaboration de son modèle, Roy a identifié 4 catégories[32] de fonction qui touchent, chacune, aux principes génériques de composition énumérés ci-haut (causalité, hiérarchisation, tension et résolution, etc.). Par conséquent, il n'est pas rare « [qu'] une même unité [puisse] remplir diverses fonctions appartenant à différentes catégories » (344). Les quatre catégories distribuent les fonctions d'*orientation*, les fonctions *processuelles*, les fonctions de *stratification* et les fonctions *rhétoriques*.

En premier lieu, les fonctions d'orientation[33] « ont en commun leur rôle d'opérateur, dont le but est d'amorcer, d'étirer, de contracter, d'agiter, de « faire mouvoir » et aboutir, de façon souvent inattendue, les progressions dans le tissu musical local » (344). Les unités dotées de la fonction d'orientation créent un parcours ou marquent une progression — une bifurcation — dans le tissu sonore et, par conséquent, dans le discours. En ce sens, elles « dynamisent le sens du discours » (1998 : 83). Elles peuvent également créer une tension ou une détente au sein de ces parcours ou de ces progressions. Les fonctions d'*introduction*, d'*interruption*, de *prolongement* et de *transition* font partie de cette catégorie. Le segment de la démolition de la toilette du restaurant est en soi une unité où le tissu sonore bifurque de manière inattendue. L'aspect distorsionné du son, très prégnant à l'oreille, *interrompt*, ici brièvement, le calme

gestes ne me semblent pas performatifs en ce qu'ils transformeraient le complexe audio-visuel : le complexe est cette transformation même.

[32] Ces 4 catégories trouvent leur origine dans des dimensions qu'a exposées Roy lors d'une conférence en Belgique : « Car peu importe comment l'objet a été modelé et pensé par la *poesïs* du compositeur, le sujet [récepteur] tente d'interpréter, de donner forme et cohérence à l'œuvre écoutée en adoptant un certain nombre de stratégies. Ces stratégies se déploient selon trois dimensions qui m'apparaissent fondamentales, soit celles des renvois interne [rhétorique] et externe, de la discursivité musicale [orientation & de processus] et des rapports de tension qui définissent les relations hiérarchiques entre les composantes d'une œuvre [stratification] » [*mes ajouts*].

[33] Les fonctions d'orientation élaborées par Roy sont l'introduction, le déclenchement, l'interruption, la conclusion, la suspension, l'appogiature, l'engendrement, l'extension, le prolongement et la transition (2003 : 342).

extraordinaire de l'ambiance sonore du repas. Ailleurs dans le film (à 6m53s), c'est le passage d'un énorme camion (au moment précis de son apparition dans le cadre) qui *déclenche* la bande sonore totalement vidée depuis une trentaine de secondes ; c'est aussi ce qui *déclenche* Barry et lui donne le courage de s'emparer de l'harmonium abandonné. Ou c'est simplement le klaxon d'une locomotive lointaine (à 5m56s) qui marque la *transition* entre le lieu extérieur et intérieur de l'entrepôt où Barry travaille, soulignant à la fois le caractère incongru de la technique de dissimulation (…encore et toujours) de Barry.

Viennent ensuite les fonctions de la catégorie de stratification qui ont à voir avec les rapports de simultanéité entre les unités[34]. Par exemple, cela peut concerner la répartition des sons ou groupes de son en épaisseur ou en profondeur : on y trouvera alors des fonctions de *premier plan* et de *fond*. « Contrairement aux fonctions de la catégorie précédente, les fonctions de stratification agissent peu au niveau des progressions […]. Les unités investies de telles fonctions le sont à cause du rôle distinct qu'elles jouent dans la hiérarchie perceptive d'une texture stratifiée » (2003 : 345). Dans la séquence qui nous intéresse, l'articulation figure / fond hiérarchise d'autant plus fortement la conversation entre les deux personnages que le fond est dissimulé voire inexistant. Ce qui n'est pas rare dans ce film où les fonds sonores sont souvent des vides quasi complets[35] : le restaurant, mais aussi le supermarché, l'hôpital ou les environs industriels du lieu de travail de Barry. Cela permet aux quelques moments où les fonds sont plus audibles de se démarquer. On pense ici à la parade dans les rues d'Hawaii ou à la terrasse sur le bord de la plage, moments du film où Barry affiche une certaine (re)prise de contrôle, ou, inversement, lorsqu'il manifeste une perte totale à la fin de la scène d'anniversaire (débutant à 17m40s), alors que le fond sonore des voix des sœurs prendra clairement le devant, grâce à un processus d'*intensification*.

[34] Roy conçoit six fonctions de stratification : la figure, l'appui, le premier plan, l'accompagnement, le mouvement et le fond. (Deux cas spéciaux s'ajoutent : l'axe polarisateur *tonique* et *complexe*.) (2003 : 342)

[35] En général, en postproduction sonore, l'équipe de conception sonore « habille » le film de tous ses éléments sonores pour reconstruire les environnements sonores des espace-temps représentés. Au mixage, on choisira de les rendre très audibles ou de les rendre discrets. Mais rares sont les trames sonores où l'on ne convoque à peu près rien de ces habillages. Ces choix esthétiques de raréfaction par le mixage sont volontaires et servent à appuyer ou penser une ou des idées du texte filmique.

À ce titre, c'est cette scène qui nous permet d'exposer le troisième groupe de fonctions. Les fonctions de processus[36] sont des unités « dotée[s] d'un mouvement orienté vers une fin, que ce mouvement atteigne ou non son point d'aboutissement » (347) ; une intention manifeste règne au cœur de ces fonctions (1998 : 84). C'est la puissance téléologique de la fonction qui spécifie cette catégorie. Puis, « une fonction de processus est caractérisée par des dimensions (dynamique, mélodique, spectrale ou rythmique) dans lesquelles s'exécutent un profil orienté, linéaire et ininterrompu » (347). Ce sont donc des fonctions qui se déploient dans le temps, mais qui, contrairement aux fonctions d'orientation, s'arriment à des unités de plus longue durée. Elles témoigneront alors de l'*accumulation / dispersion* d'unités ou de l'*intensification / atténuation* à l'œuvre. Par exemple, lors des derniers moments de la scène de l'anniversaire, les voix des sœurs s'intensifient, passant justement du fond sonore à l'avant-plan tout en englobant Barry. On les accumule aussi. Sur la discussion intelligible du rendez-vous à l'aveugle raté et des voix des sœurs s'ajoute une couche sonore de voix diffuses des enfants et des beaux-frères. Or, ce mouvement d'intensification et d'accumulation se voit *interrompu* par le fracas des portes vitrées, brisées par les coups de pied de Barry qui en a visiblement assez.

Enfin, Roy fait appel à la rhétorique pour cadrer sa quatrième catégorie. Il repère, dans l'histoire de la rhétorique générale, trois axes principaux que sont le développement des points d'argumentation — l'invention —, la structure du message — la disposition — et le style adopté pour communiquer le message — l'élocution (348). En ce sens, les fonctions rhétoriques « rendent compte des jeux d'écriture, de renvoi et de contraste présents dans toute forme de discours » (1998 : 85) et « sont des procédés expressifs qui opèrent par des mises en rapport d'unités ou simplement par des effets de rupture » (2003 : 348), d'où la division de la catégorie en sous-catégorie de relation (fonctions d'*appel*, de *thème*, etc.) et en sous-catégorie de rupture (fonctions de *déviation*, de *rétention*, etc.)[37]. Par exemple, alors que le segment « démolition de la toilette » fait bifurquer l'énergie du tissu sonore, cette unité accomplit tout autant sa fonction de rupture momentanée, dans laquelle il nous est permis d'écouter et d'entendre ce procédé

[36] Les duos de fonctions de processus identifiées par Roy sont les suivants : accumulation et dispersion, accélération et décélération, intensification et atténuation. Puis, s'y ajoute la progression spatiale. (2003 : 342).
[37] Selon Roy, les fonctions de la rhétorique relationnelle sont l'appel et réponse, l'annonce et rappel, le thème et variation, l'anticipation, l'affirmation, la réitération, l'imitation, l'antagonisme simultané et l'antagonisme successif. Puis, les fonctions de la rhétorique de la rupture sont la déviation, la parenthèse, l'indice, l'articulation, la rétention, la rupture et, enfin, la spatialisation (2003 : 342).

expressif propre à la mise en attente téléphonique. Il est à noter que cette unité accumule deux fonctions. Puis, plus loin dans cette même scène, c'est le plan où Barry se lève de table pour parler au gérant du restaurant qui est un *rappel*, à l'échelle de la scène, du plan où Barry se lève pour aller démolir la toilette, *appel* initial.

Ainsi, pour la séquence du restaurant, en limitant au minimum l'emploi d'actes d'écoute « orientant » le complexe audio-visuel (introduction et conclusion classiques, transitions très discrètes), les créateurs sonores de *Punch-Drunk Love* construisent et unifient la séquence du restaurant et en font un bloc spatio-temporel aux limites claires. Ensuite, en composant et en « stratifiant » les voix des deux protagonistes, en figures, sur un fond délibérément vide, ces mêmes créateurs sonores construisent un espace audio-visuel distinct (distinct des séquences qui précèdent et qui suivent, distinct d'un habillage sonore classique de film de fiction) et rejouent les paramètres techniques télé-*phoniques* : de la voix et rien d'autre. Enfin, ceux-ci pratiquent une « rhétorique » de la mise entre parenthèses d'une confession orale plus-que-discrète par des actes d'écoute qui inscrivent une démesure acoustique qui n'est pas sans rappeler les artéfacts sonores de mauvaise qualité générés par le dépôt du combiné téléphonique et les actions inconnues du correspondant loin de son téléphone ; qui rappellent les modalités « sociales » de la conversation téléphonique ; et qui, d'ailleurs, mettent en lumière le seuil mouvant de maîtrise « sociale » de soi de Barry. Ce sont ces efforts, ce sont ces actes d'écoute accomplissant leur(s) fonction(s) qui convoquent, au final, l'*écoute téléphonique* — pour reproduire le sentiment d'isolement que l'emploi du téléphone peut procurer et pour réaffirmer les besoins confessionnels de Barry ; pour déplacer les conventions sociales de l'échange téléphonique qui envahit la vie sociale de Barry — et c'est cette même forme d'écoute qui contribue à saisir le sens de cette séquence et, conséquemment, du film.

Ainsi, avec ces quatre catégories de fonction, Roy couvre les aspects variables discursifs, organisationnels, rythmiques, dynamiques, matériels et contextuels d'une unité. Concrètement, au sein d'un texte filmique, l'emploi d'une fonction précise permet de faire progresser le récit (sens), d'aménager un rythme (temps), de construire un lieu (espace), de mettre en lumière les éléments discursifs d'un enjeu précis du film (rhétorique), etc. Il importe de préciser que l'enjeu

n'est pas de se doter d'un lexique[38] mais de repérer dans cette catégorisation les champs d'action des gestes de composition.

Est-il nécessaire de rappeler que les fonctions répertoriées par Roy sont autant de forces actives : elles décrivent des manières d'agir, et, par le fait même, j'oserais dire, des actes d'écoute à l'œuvre. Dans ce contexte, les fonctions ne se limiteraient plus à des considérations organisationnelles ou de progression discursive, considérations liées au champ musical ; elles ont un impact ou un effet performatif sur les champs narratif et plastique, par exemple (Roy dans LCS 2009 : 12). Ce serait alors la mise sous tension de toute « matière signalétique » comportant des traits de modulation de toutes sortes, sensoriels (visuels et sonores), kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, tonals, et même verbaux (oraux et écrits) (Deleuze 1985 : 43-44) qui pourrait faire l'objet d'une analyse fonctionnelle dans le contexte du cinéma. Précisément, c'est le contexte audio-(spatio-temporo-)visuel qui fait sentir combien les fonctions sont des actions, car elles témoignent de l'action du son ou de l'écoute sur l'image ou le plan. De même, c'est pourquoi la figure d'écoute du monteur sonore est une figure inséparable du cinéma (ce n'est pas un monteur radiophonique).

Puis, bien qu'un son puisse hériter d'une fonction lorsque mis en rapport à d'autres sons — comme le prouve l'analyse fonctionnelle de Roy —, c'est davantage le caractère interactif de la relation audio-visuelle au cinéma qui constituera la singularité de notre approche. Un son peut *conclure* une image, une image *mettre entre parathèses* un son ; « dans ce cas, […] la fonction décri[ra] plutôt un changement dans la relation audio-visuelle » (Harrod dans LCS 2009 : 8). Dans *Punch-Drunk Love*, on pense aux tics et expressions faciales de Barry capables, à l'intérieur d'un même plan, de suspendre momentanément les touches musicales en arrière-plan dans la scène du rendez-vous au restaurant. Cette mise entre parenthèses permet, d'une part, de mesurer quels éléments d'un film ont une telle force d'agir sur le tissu audio-visuel — les tics faciaux impulsifs de Barry — et, d'autre part, elle permet de mesurer le progrès émotif de Barry : la mise entre parenthèses expose ce qui rend Barry mal à l'aise ; la durée de la mise entre parenthèses permet d'observer le visage changeant de Barry ; la fin de la

[38] De ce fait, je n'ai pas nommé toutes les fonctions parce que je me serais empêtré dans une trop longue énumération qui n'est pas nécessaire pour comprendre l'analyse fonctionnelle. Il est toutefois possible de consulter un sommaire de la grille fonctionnelle, employé par le laboratoire de recherche-création « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son » (Université de Montréal) sur son site web www.creationsonore.ca, dans la section Enseignement.

mise entre parenthèses peut être le moment où il décide de faire confiance à Lena (puisqu'il lui dira son secret quelques secondes plus tard).

En ce sens, je crois aussi que l'analyse fonctionnelle est un modèle qui permet de prendre en compte toutes les matières de l'expression du cinéma, matières qui participent toutes à des degrés variables à la construction significative et sensible du tissu audio-visuel cinématographique (le récit, les corps, les objets, les actions, les lieux, etc.). Considérée ainsi, l'analyse fonctionnelle du son au cinéma est un outil précieux pour décrire les gestes de composition de toute matière filmique qui témoignent des progressions narratives (production de sens) et rythmiques (production sensible) de l'écoute au cinéma ; l'une et l'autre informant et modifiant ce que l'on comprend et ce que l'on ressent. Enfin, et c'est ce qui me concerne plus que tout, elle devient un modèle apte à pointer et analyser les formes d'écoute inhérentes à chaque instance de fabrication du film.

1.1.4 Et la place du monteur sonore dans tout ça ?

Si l'analyse fonctionnelle audio-visuelle met en lumière la dimension compositionnelle du cinéma, elle permet également de penser le travail relationnel des artisans du cinéma. À ce titre, l'un des avantages du montage sonore (ou de tout autre travail de la postproduction sonore) est d'être situé à la fin du processus de création cinématographique : la grande majorité des matériaux filmiques d'une œuvre ont été convoqués et organisés[39].

« Fashionably late ». Retard de convenance.

Dans cette chaine de fabrication, la position du monteur sonore est celle qui permet, plus que tout autre, de travailler les rapports image-son. À l'aube de son travail de conception sonore, le monteur sonore se situe devant tous les matériaux filmiques : il les identifie, les décrit, les organise et les pense. C'est précisément cette posture pratique que l'on désire faire réverbérer dans une posture analytique. Mais, trop souvent, on aura réduit l'apport du créateur sonore à un geste de dépendance à l'égard de l'image : la construction du rapport image-son dans une logique redondante ou dans une logique de contre-point par rapport à l'image. Dans

[39] On pourrait argumenter que la musique serait le matériau filmique manquant à ce stade de la fabrication d'un film. Cette situation est de plus en plus rare. La musique est de plus en plus requise, employée et testée à l'étape du montage image, que ce soit par l'ajout de pièces musicales temporaires ou de maquettes et essais de composition fournis par le compositeur musical. Il va sans dire que cette manière de faire comporte ses avantages comme ses désavantages.

cette logique dialectique, le monteur sonore est contraint de proposer des éléments sonores qui confortent ou contredisent le contenu visuel, rien de plus, rien de moins.

Peu importe la logique (et peu importe la validité de leur principe), un monteur sonore combine des sources (indices, signes) et compose, à la fois, des sons (matières, énergies, rythmes). Pour reprendre le lexique jusqu'ici déployé, l'unité sonore du cinéma, c'est alors la « source / son » — une autre dynamique duelle, mais, cette fois-ci, véritablement essentielle au son de cinéma.

Du moment où l'on repère des sources entre nécessairement en jeu cette question des relations (de sens et de sensations) entre les sources / sons. Selon Chion, ces relations seraient négligeables voire inexistantes due à la toute-puissance des rapports image-son. Cette relation, étant toujours plus forte et prégnante, elle empêcherait, compliquerait, annihilerait, pour le spectateur, la perception des relations entre les sources (et entre les sons, en tant que qualités matérielles de la source) :

> [Les différents sons figurant dans un film, l]a présence d'une image les répartit et les divise, et, mis en face de cette image, les rapports de sens, de contrastes, de concordance ou de divergence que ces sons divers sont susceptibles d'avoir entre eux sont plus faibles, voire inexistants, proportionnellement aux alliances que chacun de ces éléments sonores, pour son compte, contracte ou non avec tel élément visuel ou narratif simultanément présent pour l'œil (Chion 2021 : 48).

Un spectateur rabat toujours une source sonore sur une source visuelle (pour des raisons physiologiques et culturelles). C'est également le cas pour le monteur sonore ; ce rabattement réverbère jusque dans ses recherches dans les banques sonores alors que « les mots clés utilisés sont, majoritairement, ceux qui décrivent les sources sonores identifiées ou possiblement existantes dans l'image »[40] (Adjiman et Denizart 2018 : 8). Enfin, peu importe le camp, dans la grande majorité des cas, c'est cette relation audio-visuelle qui génèrera le plus de sens au cinéma ; c'est ce que je fais moi-même quand je dis que l'unité sonore est dictée par l'identité de la source. Cela dit, ce rapport n'est jamais unidimensionnel ni unilatéral comme le laisse entendre Chion. Cette tendance n'est pas une finalité en soi. La relation audio-visuelle n'est pas

[40] C'est aussi mon expérience de monteur sonore. À titre d'exemple, les éléments descriptifs de ma banque sonore évoqueront la source (une cigale) avant le son (un son strident), le lieu (une cathédrale) avant l'espace (un espace large et réverbérant), la quantité d'occurrences ou de sources (5 femmes en discussion) avant l'énergie dégagée (la discussion calme).

nécessairement un rabattement. Elle sera tantôt ce rapport synchronisé duquel naîtra une mise sous tension de l'image et du son : il n'y a pas toujours un rabattement parfait du son sur l'image, ça peut être un flottement, un écartement, une errance, une migration, etc. La relation audio-visuelle de cinéma est avant tout une mise sous tension : la toute-puissance de la relation ne réside pas dans le pouvoir d'attraction de l'image, elle réside dans la rencontre, dans la mise en forme de l'articulation même.

C'est cette seule et même posture qui permet d'aborder cette question ignorée par grand nombre de théoriciens du son au cinéma, à la fois obsession que partagent Stéphane Roy et le monteur son (et bien des praticiens) : pourquoi s'obstiner à choisir tel son ? En somme, c'est parce que y règne une mise en tension entre source et son, entre signification et morphologie. Pourquoi cherche-t-il la juxtaposition parfaite (à l'image), le rythme ou la durée parfaite (modulation du temps), cette prononciation d'un comédien, etc. ? Parce que c'est la mise en tension du son avec une matière visuelle qui produira un événement ou un affect faisant progresser l'œuvre, parce que ce geste de composition forgera un acte d'écoute obligeant à « audio-visionner » la situation immédiatement mais autrement. Toute description utile du « son » au cinéma devrait donc nécessairement rendre compte de cette nature du son : le son (et, par conséquent, l'écoute) n'existe que dans un contexte ; le contexte cinématographique est le contexte audio-visuel. Si on dit que, au cinéma, combiner des sources, c'est composer des sons, alors, il me semble qu'on doit dire aussi : 1° composer des sons, c'est combiner des sources, furent-elles difficiles à repérer, ou tout simplement indéterminables (s'il y a des sons « fantômes », il y a aussi des sources indéterminées — on y reviendra plus tard dans ce chapitre) ; 2° les fonctions d'orientation, de stratification, etc. ne décrivent la composition des sons que dans la mesure où elle affecte la distribution des sources (en regard des formes, figures, matières, etc. visuelles). Me voilà à réitérer une nécessaire présupposition réciproque : non seulement l'unité sonore est-elle déterminée à partir des sources, mais la composition des sons est immédiatement une configuration des sources. C'est ce qui rend pertinent ce projet fonctionnel pour le cinéma : il s'intéresse à la mise en forme de l'articulation et à sa production de sens et d'affects. C'est ce qui rend essentiel ce projet fonctionnel pour l'écoute : il démontre qu'elle est partagée et n'a de sens qu'au cœur de la rencontre du son et des matières de l'expression du cinéma.

Penser le cinéma en partant de la posture compositionnelle du monteur sonore, c'est penser les matériaux filmiques, non pas comme des matériaux nécessairement subordonnés les uns aux autres, mais en relation les uns aux autres. C'est mesurer toutes les matières en jeu, c'est mesurer ces *voix-parole-silence-technique de communication-espace acoustique-bruits-image : largeur du plan, mur-béton-couleur-tons-vêtement-couleur-tons-rapport entre corps et milieu-angle-décadrage-perspective-hors-champ*. Et mesurer toutes les matières en jeu, c'est mesurer l'apport essentiel de tous les artisans du cinéma :

> Les arts de l'artisan peuvent produire une continuité de signification par la connaissance directe de la fonction, rendue spécifique par la compréhension des gestes. La connaissance non verbale articulée par les mains et les pieds est la manière dont le corps pense, tout comme le cisèlement des mots à partir du son est la manière dont l'esprit rentre en contact (Hart dans Simondon 1989 : VIII-IX).

C'est se donner les moyens de mesurer la pensée chromatique de telle directrice artistique devant tel scénario ou tel *storyboard* ; c'est se donner les moyens de mesurer les intentions de tel compositeur de musique par rapport au texte du film ; c'est se donner les moyens de mesurer les gestes techniques qui provoquent une mise en résonance du texte filmique. Et mesurer toutes les matières en jeu, c'est mesurer l'importance de l'oreille du monteur sonore. Or, le seul moyen d'y parvenir est la recherche-création, capable de conceptualiser une oreille qui écoute déjà les matériaux filmiques, une oreille qui pratique déjà ces gestes. Par la recherche-création, tomber dans l'oreille du monteur sonore devient une entreprise pour dégager ou faire monter à la surface l'exercice supérieur de l'écoute, qui est enveloppé dans l'exercice ordinaire du monteur (et non pas lui imposer un idéal extérieur ou étranger ou de surplomb) : on ne peut découvrir que depuis l'intérieur de cette oreille, depuis l'intérieur de cette posture. Convoquer l'oreille du monteur sonore comme geste méthodologique d'analyse, c'est plaider pour une prise en compte totale des matériaux filmiques, et pour une description concrète des opérations de mise en relation ; c'est aspirer s'arrimer au film. Point de départ nécessaire de tout analyste et de tout praticien.

1.2 Le cas *Bermudes (Nord)*

Dans ma pratique de monteur sonore, il m'arrive souvent de chercher une source / un son avec une intention de modulation précise en tête. Par moments, ce sera la modulation interne au son qui me préoccupera : à quelle(s) source(s) ce son réfère-t-il ? quel(s)

mouvement(s) énergétique(s) appelle-t-il ? En d'autres temps, ce sera une modulation capable d'accomplir un rôle, c'est-à-dire un acte d'écoute en soi : je recherche un événement sonore de source urbaine aux qualités percussives qui me permettra d'imiter les terribles sonorités d'un bombardement militaire distant d'une ville terrassée par la guerre. Par ce geste, j'initie une forme d'imitation. Tantôt, cette imitation me permettra de faire jaillir une attitude d'écoute, celle associée à la survie, sorte d'écoute des indices (comme l'entend Barthes) qui n'a d'oreilles que pour les événements guerriers ; tantôt, cette imitation actualisera les traumatismes enfouis au creux de l'écoute d'un personnage ou du film.

Dans les prochaines pages, deux séquences du film documentaire *Bermudes (Nord)* de Claire Legendre (2018)[41], dont j'ai fait le montage sonore à l'hiver 2018, accompagné de Simon Plouffe à la prise de son et Bernard Gariépy Strobl au mixage, exemplifieront, avec plus de justesse, le recours au concept de fonction pour relever, au cœur des articulations, les gestes de composition de toute la matière audio-visuelle, gestes qui sont pour le monteur sonore (que je suis) des moyens de production d'actes d'écoute.

1.2.1 « Je », « eux » et une posture indéterminée

Ce film documentaire propose deux parcours simultanés : un premier qui documente et présente de manière conventionnelle (entrevues assises, scènes du quotidien) la réalité de quelques habitants de l'île d'Anticosti ; un deuxième qui prend la forme hybride du journal de bord et du journal intime de la cinéaste. La première forme prend racine à la fois dans les manières de faire du cinéma direct et dans les traditions d'un montage narratif documentaire linéaire qui permet de dessiner une expression cohérente des sujets filmés. La deuxième forme, moins conventionnelle, est davantage marquée par des soucis d'autoreprésentation et de subjectivisation, qui peuvent s'exprimer par une voix *off*, et une fragmentation des structures linéaires (temporelles et / ou spatiales).

sujet(s)

Le synopsis exprime, sous forme de questions, cette dualité :

> Je suis partie en cargo sur la Côte-Nord du Saint-Laurent et me suis arrêtée sur l'île d'Anticosti. Ici, vivent 200 habitants et 150 000 chevreuils. L'île est connue pour ses naufrages, ses disparitions. Qui sont ceux qui viennent vivre ici aujourd'hui ? Que fuient-ils ? Que cherchent-ils ? Et moi, qu'est-ce que je suis venue chercher ici ?

[41] Voir https://www.ladistributrice.ca/films/bermudes-nord/ pour plus de détails.

Ainsi donc, deux postures ou entités, un « eux » et un « je » qui ont chacun leurs moments ou qui cohabitent, le temps de faire la transition d'une forme à l'autre.

sujet(s)-énonciation(s)

Seulement, *Bermudes (Nord)* ne commence ni au « je », ni au « eux ». La première minute du film adopte volontairement une posture énonciatrice indéfinie. Un autre segment du film, à la 24e minute, se déploie également sous cet angle indéfini. Ce sont les deux séquences qui nous intéresseront — et qui m'auront fortement intéressé comme monteur sonore au moment de la conception sonore. Voilà une autre opportunité de faire résonner geste de composition et geste d'analyse : dans la théorie comme dans la pratique, des séquences engagent plus que d'autres à découvrir quelle forme d'écoute permettra de produire du sens (dans le cas présent, c'est le caractère indéterminé de l'énonciation qui joue ce rôle de question ou de problème). Ce qui rapproche la théorie et la pratique, ce ne sont pas seulement qu'elles partagent la description comme moment de la démarche, pas seulement que les fonctions valent pour l'une et pour l'autre, mais aussi que le problème circule de la pratique à la théorie, et inversement.

La première minute du film est constituée de quatre plans. Le premier plan, fixe et cadré large, emploie des codes visuels de la science-fiction : au beau milieu du vide de la nuit, sur un bout de ciment gris clair qui pourrait tout aussi bien être le quai d'un port que celui d'une station spatiale futuriste, deux travailleurs vêtus de combinaisons aux couleurs chaudes et distinctives (des vestes orange et des casques jaune soleil) manipulent de grosses cordes. Le deuxième plan, cadré large aussi, animé d'un léger panoramique, précise déjà la situation : vus de surplomb, voilà des travailleurs affairés à décharger le conteneur d'un bateau sur un quai portuaire où sont amarrés d'autres bateaux. Le troisième plan montre la cabine d'opération de la grue qui manipule fort probablement le conteneur précédemment vu. La portion visible, dans la partie gauche du cadre, est blanche, et contraste avec la partie droite du cadre, montrant des équipements nautiques dans le vide de la nuit. Dans la cabine de la grue, on distingue à peine l'opérateur, l'éclairage nocturne n'étant pas braqué sur lui. Enfin, le quatrième et dernier plan joue avec cet éclairage : il montre un plan d'eau, probablement celui adjacent à ce quai maritime, et les jeux de réflexion lumineuse que créent les ondes de l'eau.

sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-genre-image :
largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)

La séquence située à la 24e minute est constituée de cinq plans. Les deux premiers plans sont relativement identiques. Le fleuve St-Laurent et des morceaux de glaciers sont filmés depuis la berge, de jour pour le premier, tout en teintes grisâtres, faisant place au bleu de la nuit pour le deuxième. De petites lumières sont perceptibles au loin. Un coup d'œil rapide y reconnait le quai d'Anticosti. Le troisième plan vient affirmer le passage à la nuit et la chronologie de la séquence. On y devine quelques maisons au loin car le lampadaire, en surplomb, illumine seulement la moitié du cadre : engouffrement dans la noirceur de la nuit, jeux de réflexion sur le pavé mouillé. Toujours en situation nocturne, les quatrième et cinquième plans proposent une unité de lieu « mobile » : l'intérieur d'un véhicule qui traverse une tempête de pluie, avec, pour élément récurrent, les quelques balayages des essuie-glaces et les éclats lumineux (*lens flare*) provoqués par la rencontre de la lumière embrouillée des lampadaires et des gouttelettes dans le pare-brise. La caméra est instable et laisse croire qu'elle adopte le point de vue d'un passager ; j'oserais même dire qu'elle épouse les soubresauts de la tempête. Le quatrième plan, c'est le parcours sur la route mal éclairée par les phares du véhicule. Le cinquième plan, c'est l'arrivée à destination : le quai, un dernier lampadaire (peut-être celui vu au loin dans le deuxième plan), la mer… ou faut-il y voir seulement un cul-de-sac, une erreur de parcours. Rien ne clarifiera la finalité de la séquence puisqu'un fondu au noir met fin à cette séquence et que le prochain plan nous ramène à la ferme d'Éric (l'un des personnages interviewés du film — l'un des « eux »).

sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-image :
contrastes-soubresauts-(im)mobilité

À cette étape-ci de sa création, le film arrive tout droit de la station de montage image. Des sons montés, liés aux images tournées ou des sons ajoutés par la monteuse image Natalie Lamoureux, peuplent ces séquences. Peu importe leur provenance, je percevais ceci : les éléments sonores de ces deux scènes ne contenaient ou ne renvoyaient pas, avec précision, aux éléments visuels. La première minute contenait des sons industriels tonitruants généralement indistincts. L'accumulation de sons continus de moteurs de bateaux et de machinerie créait une masse sonore qui dominait et écrasait le paysage sonore. Dans la deuxième séquence, les plans extérieurs fournissaient des sons génériques d'air ambiant et une infime présence de clapotis aquatique. Enfin, les plans en véhicule ne contenaient aucun son. Seuls les chants de baleine et la musique, juxtaposés au moment du montage image, se trouvaient déjà en place.

***

Bermudes (Nord) de Claire Legendre (2018)
Séquence d'introduction du film – 1ère minute

EXTRAIT #01[42]
Comparaison d'une même séquence sans montage sonore (A)
et avec montage sonore (B) - stéréo

Séquence de la fuite au quai – 24e minute

(Pour cette séquence, prière d'utiliser de bons écouteurs ou un bon système de son, la différence notable se situe dans le spectre des basses fréquences)

EXTRAIT #02
Comparaison d'une même séquence sans montage sonore (A)
et avec montage sonore (B) – stéréo

***

Cette « perception de monteur sonore » nous permet de dégager deux constats, utiles à la pratique comme à la théorie. Premièrement, cela démontre que du son déjà présent à l'image induit d'ores et déjà une attitude d'écoute — à laquelle il faudra que je sois sensible. Deuxièmement, ce constat est aussi l'occasion de marquer la différence entre mettre des sons ou de la musique *sur* des images pour imprimer sur un tissu audio-visuel de formes ou figures, et inscrire des sons *dans* des images pour composer des sons *avec* des matériaux visuels. La source sonore n'est pas toujours donnée ni conquise d'avance et, conséquemment, le sens non plus. Ce sont des questions que l'on trouve sur ce chemin, pas des réponses.

bruits-musique-distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

À la vue (et à l'écoute du son direct) de ces séquences, un monteur sonore qui cherchera à entrer en résonance avec ce film et ses enjeux se posera, on l'espère, quelques questions. Parmi celles-ci : compte tenu que le récit au « je » se déploie, à l'image, par l'utilisation remarquable d'une caméra subjective et, au son, par le recours à la voix *off* de la réalisatrice, et compte tenu que le récit au « eux » s'affiche par des moyens d'observation documentaire conventionnels et bien connus, faut-il profiter de ces séquences indéfinies pour établir un

[42] Pour les extraits intégrés à ma thèse, des liens vers du matériel protégé, diffusé sur la plateforme Vimeo, étaient inclus dans la version de soutenance intégrale évaluée. Ceux-ci ont été retirés de cette version de diffusion. Ils sont maintenant accessibles librement avec la thèse intégrale, dans le dépôt institutionnel de l'Université de Montréal, Papyrus.

parallèle et peut-être un pont entre la quête de fuite partagée par les entités du « je » et du « eux » ? Est-ce l'occasion de donner une consistance audio-visuelle imprécise à cette quête tout aussi trouble qu'indéterminée ? Que nous propose déjà les différentes matières de l'expression — cadrages, couleurs, événements représentés et symbolisés, etc. — assemblées en ces images ? Qu'est-ce que le film et, naturellement, la cinéaste, essaient de dire par ces deux battements filmiques ?

voix off/voix d'entrevue-bruits-musique-
distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

1.2.1.1 Un moment de nuit, un moment indéterminé

Le « Que cherche-t-on à dire ? » doit prendre forme dans un assemblage de matières audio-visuelles. Se met donc en place une pensée du montage et de la composition : repérage des éléments déjà présents, thèmes communs et ignorés, possibilités de combinaisons, etc. Des attitudes d'écoute existent déjà, explicites ou implicites. Couramment, pour chaque événement, établir un plan de composition ne prend que quelques secondes : le premier geste (réflexe) de composition exigé, c'est celui de synchroniser l'événement sonore et sa source visuelle. Écoute causale, écoute « vococentrée »[43]. Seulement, si l'on cherche à se distinguer des segments conventionnels associés à l'entité « eux », si l'on cherche à épouser le thème de la quête indécise et, de surcroît, l'indécision même qu'affichent ces deux séquences, un projet de montage sonore plus complexe que la simple synchronisation s'avérera nécessaire[44]. C'est aussi

[43] Le vococentrisme est un processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain (Chion, 2013 : 203). À partir de la perception d'une voix, c'est la manière d'écouter qui change. On décortique tous les sons pour trouver du sens, une position, une identité. C'est pourquoi je définirais la forme d'écoute avec laquelle un monteur sonore dialogue le plus souvent comme étant l'écoute « vococentrée » : elle est faite d'un peu d'écoute causale (qui / quoi parle ?) et exige qu'on écoute ce sujet parlant, d'un peu d'écoute codale (pourquoi parle-t-il ?). Qui plus est, elle se démarque des deux écoutes de Chion parce qu'elle demande qu'on comprenne et hiérarchise tout le reste des matériaux sonores dans un arrière-plan passif, où musique et bruits ne s'adressent qu'à l'*ouïr*, inconsciemment. Quand il y a du dialogue dans des films de type narratif classique, cette forme d'écoute prend rapidement sa place au-devant. C'est ce réflexe, naturel et culturel, que le cinéma classique favorise. Ce cinéma renforce artificiellement le niveau sonore de la voix et diminue le niveau des bruits. Il n'en reste pas moins que des gestes de composition peuvent, l'instant d'un plan, d'une scène, détrôner ou renverser cette forme pour privilégier une autre forme problématisante.

[44] Ce type de composition que l'on défend, ce besoin d'épouser les thèmes du film, Serge Cardinal en a déjà trouvé sa force dans l'écoute mimétique, « une écoute moulée sur les interférences entre matériaux sonores et visuels », (2018 : 185) qui permet de « penser *avec et* » (186). Et par là, Cardinal permet aussi de penser le jeu des réponses

un projet de montage qui prend position, c'est la possibilité de marquer une différence d'*accent* (au sens de Stanley Cavell[45]) : c'est ici que les gestes de composition deviennent immédiatement puissants et déterminants. Ne rien faire, ce serait laisser la séquence dans une indétermination : on attend la suite, sans trop savoir. Affirmer l'indécision, c'est affirmer un désir de fuite qui ne peut qu'exister dans un (même) processus indécis et indéterminé : il faudra tendre, par des moyens audio-visuels, vers une écoute tout autant latente que vague, voire rêveuse.

Certes, synchroniser des éléments sonores à leur pendant visuel restera nécessaire, parce qu'on ne voudra pas, si tôt dans le film, s'affranchir des modalités réalistes qui définissent les séquences « eux ». Pourquoi ? Je pressens qu'il faut trouver un équilibre entre des modalités énonciatrices. Mais c'est aussi une stratégie de travail, qui consiste à ne pas brusquer la cinéaste, dès le départ, avec une proposition trop inusitée, ni le film qui réagit aux divers actes d'écoute que l'on cherche à y inscrire. Ainsi, dans ce contexte, si l'on doit maintenir et affirmer de l'indécision, ce sont plutôt les manières de synchroniser — jeux sur le phénomène de synchrèse[46], utilisation partielle ou tronquée d'éléments sonores qui permettent de reconstituer la source audio-visuelle, etc. — qui auront force d'action sur le déploiement des écoutes.

Immédiatement, je note qu'un thème figuratif commun réunit ces deux scènes : il fait nuit. L'un de mes premiers réflexes est alors de circonscrire les séquences nocturnes présentes dans le film. Dans *Bermudes (Nord)*, elles sont peu fréquentes et se déroulent au « je ». La nuit est-elle l'occasion idéale d'une introspection ? Parce qu'il n'y a rien à voir (à part un autre embarquement) ? Parce qu'il ne reste qu'à attendre ? Qu'à dormir ? Qu'à rêver ? Qu'à fabuler ? Bien que l'activité portuaire soit facilement identifiable au départ du film, la composition des

entre tous les matériaux dont « ce n'est jamais le son en général ni le visible en général qui se rencontrent ainsi, mais plutôt la rencontre qui découvre et rend efficaces en chaque cas des qualités sensibles locales : une valeur, une hauteur, un espace harmonique, un rythme, une tension…, et une épaisseur, une fluidité, une figure, un mouvement, un éclat… » (186).

[45] « The question is why your emphasis falls where it does, and whether it makes sufficient and exact room for the competing emphasis. » Cavell, Stanley. *The World Viewed*. 1971. p.191. Pour saisir comment un geste a la puissance de mettre ou déplacer l'accent (l'*emphasis*), voir le 1er chapitre de Naëck, Krishvy. 2022. *Interroger l'idéologie du studio Disney par la (re)composition musicale : une approche alternative de l'analyse filmique*. Thèse de doctorat. Université Vincennes-Saint-Denis (Paris 8) et Université de Montréal. p.62-118.

[46] Néologisme composé à partir des mots « synchronisme » et « synthèse », la synchrèse signale « la soudure perceptive irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle » (Chion 2021 : 73-74).

matières filmiques jusque-là accomplie laisse croire que cette activité n'est pas le souci premier : imitation d'une imagerie sidérale grâce à la distribution interne calculée d'ouvriers et d'un horizon noir ; accumulation de lenteur et de lourdeur par les mouvements mécanisés analogues à un état de fatigue ; déviation de la logique *narratologique* du montage image par l'insertion d'un plan final fait de miroitements diffus, évoquant une forme d'expression impresssionniste au détriment de l'établissement logique d'un lieu somme toute indéfini. Il ne fait pas de doute, pour moi, cet assemblage d'événements, de mouvements et de couleurs, convoque déjà une *écoute nocturne*, c'est-à-dire une écoute imprécise, latente, diffuse, flottante, sans ancrage, semblable à l'écoute de la signifiance chez Barthes, capable « de balayer des espaces inconnus » (1982 : 229) et de saisir « l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé » (230).

Le rapport au monde que décrivait Martin Allard est également un rapport au monde cinématographique (2008 : 11). Tout artisan de cinéma forge et affine ce rapport, au fil des films auxquels il ou elle contribue. Ainsi, je ne surprendrai personne en affirmant que mon expérience de montage sonore sur le film *Nuits* (2014), de Diane Poitras, a laissé des traces sur mon écoute, sur mon rapport au monde. Ainsi, lorsque je regarde ces images, je repense à la scène finale de *Nuits* ; j'entends l'écho des moyens employés et des actes d'écoute déployés pour faire surgir la « nuit rêveuse » dans le complexe audio-visuel du film de Poitras. Les films déjà travaillés, les expériences de montage déjà accomplies, laissent des traces en moi. Elles sont également un héritage poétique et poïétique qui a force d'action sur ma (re)configuration des écoutes dans tel ou tel film. Ensuite, le nocturne n'est pas qu'un rapport individuel à ma pratique. C'est aussi une figure poétique qui a ses usages, ses styles et ses forces d'action sur l'écoute. On retrouve entre autres le nocturne en musique, notamment chez Chopin, mais aussi chez Ravel et Debussy. Il désigne moins une forme spécifique qu'un instant poétique, un moment musical — donc un format de courte durée —, et tire son inspiration du caractère de la nuit : le calme, la contemplation, mais aussi le mystère et la frénésie. Surtout popularisé par les Romantiques, ce type de composition musicale repose alors sur un mouvement lent arrimé à une partie centrale accélérée, trace des nuits agitées.

À ce stade-ci, je décide de faire le pari d'épouser ces formes d'écoute déjà présentes dans les matériaux filmiques non sonores et le thème nocturne : c'est la porte d'entrée que je me

donne[47]. Seulement, le son déjà lié au moment du montage image à ces formes et figures visuelles contredit ces profils sonores. Pour parvenir à embrasser ces formes, il faut repenser le choix des sons et leur composition. Quelle mise en tension favorisera le déploiement de ces écoutes ? Quels actes d'écoute arriveront à orienter nos sens vers ce désir d'écoute nocturne ? Tel que mentionné précédemment, je ne privilégierai pas une altération évidente du rapport standardisé image-son, du moins, pas de front. Les occurrences sonores auront pour sources potentielles des sources vues ou entrevues à l'image : le ou les moteurs des bateaux amarrés, les impacts des conteneurs, le clapotis de l'eau sur les parois du quai en ciment. Seulement, ces sources sonores entretiendront des matérialités imprécises, diffuses et réverbérées. C'est pourquoi il sera plus aisé de parler de grondement oscillant continu, d'impacts lourds et sourds, de chuintement à présence variable et, enfin, de craquements s'apparentant à des débris se décollant de leur paroi originale ou à un déracinement forcé. Cette imprécision sonore, dans ce contexte compositionnel, devient le lieu d'une certaine fabulation — source industrielle ou naturelle ? son perçu ou imaginé ? — et revient, par la bande, altérer et mettre en tension le rapport image-son. Une diffraction qui a pour rôle rhétorique d'instaurer une rupture. Tout à coup, ce rapport se fonde sur l'incertitude : impossible de confirmer, impossible d'infirmer.

Tout comme le chasseur, incapable de discerner la silhouette du gibier convoité parmi les roches et souches qui parsèment son lieu de chasse à la brunante.

Cette incertitude est redoublée par la notable absence sonore de sources visualisées (la voix des ouvriers, le moteur hydraulique de la grue). Ce court échange lors d'un atelier de maître avec Stéphane Roy (LCS 2009) pointe vers l'importance des « sons absents » dans la composition audio-visuelle d'un film :

> *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 ? »

[47] S'arrimer aux dynamiques existantes, si on les a bien décelées, est généralement plus fructueux. Pour faire le choix de s'opposer aux dynamiques, ça prend un sacré pif… ou d'ordinaire, c'est parce qu'on aura traversé le film et que des couches (dramatiques, poétiques, thématiques) auront surgi grâce au travail acharné de conception sonore : un film, « tu t'y attaques, [il] réagit et tu prends la direction qu'impose le film » (Allard 2008 : 11).

> *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 (9-10).

Pour un monteur sonore, ne pas monter un son est un geste assez commun en soi : aménager l'absence, peu importe son degré de perceptibilité, fait partie de son arsenal. Pour l'auditeur ou l'analyste, il faut que l'absence soit remarquable si l'on veut qu'elle laisse une trace perceptible dans son expérience. D'où la question suivante : sur quoi s'appuie le monteur sonore pour que l'absence aboutisse à un désir d'écoute ? Ce n'est pas l'absence en soi qui est remarquable, ce sont les « degrés d'absentéisme » reliant / déliant les matériaux filmiques qui arriveront à provoquer ce désir d'écoute. Dans *Le Cercle Rouge* (1970) de Jean-Pierre Melville (pour reprendre l'exemple de l'atelier de maître de Stéphane Roy), c'est la capacité étonnante du criminel Vogel à ne pas générer le moindre son — ou du moins, à avoir généré un seuil minimal de présence (le cliquetis de la menotte à 9 minutes 39 secondes[48]) pour déjouer le commissaire Bourvil et « émerveiller » le spectateur sur son professionnalisme (ce qu'il réfutera sarcastiquement plus tard dans le film). Dans la séquence d'introduction de *Bermudes (Nord)*, je « cache » les sources sonores humaines et mécaniques. Mais ça reste partiel parce qu'on continue à les voir. Et ça reste réaliste car, d'une certaine manière, le point de vue de la caméra nous laisse croire qu'elles sont loin et, de ce fait, peut-être inaudibles. Je compose une absence — je *cache* — mais ce n'est pas une privation, ça ne doit pas aboutir à un désir de retrouvaille. Je cache tel un magicien : c'est une illusion.

Est-ce un trompe-l'œil… ou un « trompe-l'oreille » ?
Ou est-ce du camouflage, digne de la chasse… ou l'imitation sonore du chant / cri de la bête ?

Les sources visuelles sont là ; les sources sonores ne sont pas là : on reste à mi-chemin entre confirmation et infirmation.

présence/absence :
voix off/voix d'entrevue-bruits-musique-
distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

[48] Ce minutage provient de la version DVD éditée par Criterion Collection en 2003.

L'enchainement temporel des occurrences sonores intervient aussi dans l'actualisation des écoutes. Cet enchainement rencontre et module le rythme des images, s'immisce dans leurs mouvements intérieurs (mouvements des corps, des machines, des formes géométriques) « dans un processus d'investigation et de découvertes mutuelles » (Cardinal 2018 : 186). Je me dois de jouer de cette incertitude nocturne sur tous les plans.

présence/absence :
voix off/voix d'entrevue-bruits-musique-
distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle-chronologique
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

Ainsi, je construis une trame où les sons se succèdent un à un, discrètement, présentant un nouveau profil, une nouvelle dimension à chaque relais. Chaque son requiert un court laps de temps pour qu'on puisse en découvrir la source potentielle, certes un temps suffisant pour déchiffrer le contenu du son, mais une durée insuffisante pour comparer les sons entre eux. Par mes choix de composition, aucune direction, aucun effet, ne marque clairement le rythme ou la topologie, aucune accumulation ne témoigne d'une progression discursive. Pas de paysage sonore clairement défini. Aucune orientation ; plutôt une désorientation. Aucun processus additif ou soustractif ; plutôt une équation indéterminée. Seule la succession parvient à « faire avancer » ce tout. Et, au bout de tout cela, une finalité calme, posée, que le clapotis de l'eau nous offre au cœur d'une latence qui ne cesse de guider chacune des articulations que j'assemble pour cette première séquence, une latence qui guide les actes d'écoute à inscrire dans le film et dont le but est d'embrouiller et d'emmêler. La progression textuelle d'un film n'est pas toujours synonyme de progression (par cause à effet) verticale ou horizontale. Si Stéphane Roy avait envisagé « l'usage de la grille fonctionnelle dans le cadre de l'analyse d'autres répertoires », il nous apparait de plus en plus évident que ce déplacement vers le cinéma permet d'ajouter aux fonctions qu'il a rassemblées et de les complexifier.

1.2.1.2 Un moment de nuit, un moment de fuite

Suite à ce regard rétrospectif sur les gestes du montage sonore de cette première séquence, il est convenu d'assumer que la nuit revêt et inspire ce mode introspectif. Mais elle revêt aussi, dans le cadre précis de ce récit, ce moment de tous les possibles, bons et moins bons. Par exemple, l'envie de fuir, analogue à celle des personnages rencontrés et imaginés. La peur et la panique liée à cette fuite : la peur de ce qui, peut-être, nous poursuit ou l'effroi devant ce qui

nous attend. Ce qui inscrit cette lecture en moi, ce sont les images de la tempête de pluie et les plans de caméra dont les soubresauts, bien que générés par la manipulation de la caméra à l'intérieur du véhicule, rappellent des tremblements de frayeur ou de désarroi. Ce qui favorise cette lecture, c'est cette idée pas tout à fait établie à ce stade du film, mais définitivement sous-entendue, que ce périple au « je » est aussi une fuite. Et que, soudain, ce « je » est pris de panique et décide, contre vents et marées, de rebrousser chemin. *Écoutée* à même le récit, à même les images et l'assemblage visuel, cette lecture s'impose petit à petit dans mon travail sonore. De ce fait, bien que la deuxième séquence présente certaines similitudes avec la première, il me faut, d'une part, proposer une forme d'écoute adaptée aux enjeux filmiques qui ont dorénavant changé et, d'autre part, évaluer ce qui doit subsister de l'attitude nocturne déjà développée. En somme, il faut peut-être réutiliser certains des actes d'écoute qui ont servi à la première séquence, il faut peut-être en déployer des nouveaux.

La construction visuelle de cette nouvelle séquence diffère de la première. Certes, des plans calmes et fixes, cadrés large, au début, mais qui cèdent le pas à ces plans subjectifs, chevrotants, faits de mouvements saccadés, qui évoquent tout sauf l'idée de lenteur et de latence. Des plans clairs, à la zone de netteté profonde, que l'on oppose à des plans où l'avant-plan flou écrase (par l'emploi d'un zoom ou d'un téléobjectif) la netteté brouillée (par le pare-brise mouillé) de l'arrière-plan dans une perspective compressée, comme si la perspective encourageait cette fuite vers l'au-loin. Cet enchaînement précis — passage du jour à la nuit bleutée à la nuit noire — travaille sur deux plans : une direction chronologique claire mais, à la fois, un brouillage progressif, voire une perte de repères (si l'on tente d'identifier certaines similitudes). L'absence d'informations visuelles claires (des plans de nuit éclairés approximativement) contribue aussi à ce second mode.

présence/ambiguïté/absence :
voix off/voix d'entrevue-bruits-musique-
distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle-chronologique
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

Autre différence notable, cette scène contient deux éléments sonores très remarquables : des chants de baleine — dont l'un des usages connus est la localisation sous-marine et la recherche de repères — qui s'entrelacent à de la musique composée expressément pour le film (par Francis Mineau) et précédemment insérée à l'étape du montage image. Celle-ci figure à

l'avant-plan de la trame sonore. On repère deux principes structurants dans cette musique. Tout d'abord, il y a des arpèges ascendants (et parfois descendants ou contraires) qui rappellent ces montées et descentes trop rapides et trop instables[49] et qui rejouent des éléments du nocturne musical en condensant les arpèges typiques des mouvements lents du nocturne sur les passages au rythme accéléré. Enfin, ce mouvement se calme progressivement pour faire place, dans le segment final de l'arrivée au bout du quai, à des notes répétées, dont l'écart est un intervalle de seconde mineure, telle une fatalité à laquelle on ne peut échapper.

présence/ambiguïté/absence :
voix off/voix d'entrevue-bruits-musique-
distribution du son : spectrale-dynamique-catégorielle-chronologique-rythmique
sujet(s)-énonciation(s)-temporalité-géographie-genre-
image : largeur de plan-contrastes (lumineux, chromatiques)-soubresauts-(im)mobilité

Ainsi démarre la conception sonore, inspirée de cet assemblage de matières filmiques. Pour exprimer cette idée du tourment, l'imprécision et l'incertitude au creux de l'écoute feront toujours partie de mon arsenal. C'est à ce niveau que pourront se profiler les correspondances entre les deux séquences, correspondances qui favoriseront la formation audio-visuelle du « je ». Un *appel / réponse*, dirait Stéphane Roy, une fonction rhétorique qui se déploie sur des pans entiers de l'écoute des séquences.

Si je peux instaurer une distance par rapport à la séquence initiale, ce sera par l'ajout de chocs qui produiront une forme d'écoute liée au tourment. Des collisions énergétiques brusqueront l'écoute, des matières divergentes inonderont l'écoute, des mises en opposition soudaines déstabiliseront l'écoute. Ainsi, les profils énergétiques du clapotis de l'eau, des craquements et grincements des glaciers, des chants animaliers (baleines et oies) et du grondement sourd, me permettent d'explorer la palette complète du spectre des fréquences, du grave jusqu'à l'aigu.

Ce même grondement sourd, accordé aux images d'intérieur du véhicule, me permet de re-provoquer l'incertitude déjà produite par le thème nocturne. Est-ce l'intérieur cahoteux de la route ? le tonnerre ? le vent de la tempête ? Sous-jacent à la musique, relégué à un arrière-plan,

[49] J'aurais aussi pu évoquer la musique du générique d'introduction du film *Vertigo* de Alfred Hitchcock (1958), composée par Bernard Herrmann, qui, pour symboliser l'effet de vertige dont souffre le personnage principal, travaille aussi les arpèges ascendants, descendants et contraires. Cet usage d'arpèges montantes et descendantes est également fortement connoté dans la musique de cinéma, non seulement pour sa renommée dans l'histoire populaire du cinéma, mais aussi pour sa manière de symboliser un film en entier par un mouvement musical.

ce grondement ne se donnera jamais clairement à l'audition. Acte à double tranchant : l'occasion de décupler le rendu d'imprécision du son… ou l'occasion de le reléguer aux oubliettes et de rater mon coup. Peu importe, c'est un acte que je choisis de poser, un geste performatif que j'inscris en creux dans la trame audio-visuelle ; aux futurs spectateurs, s'ils en ont la chance, de l'actualiser. De plus, de manière identique à la première séquence — un autre jeu de correspondances —, des sources visuelles sont absentes de la bande sonore : la pluie (dans la rue et sur le pare-brise), l'intérieur du véhicule, mais plus encore, tout son à indice précis — comme le dirait Schaffer, l'*écouter* est bloqué, il ne reste que l'*entendre* pour *comprendre*. Car ce grondement est ainsi construit : fait de petites variations dynamiques, il se révèle aussi par des soubresauts. Ainsi, la rencontre de l'image et du son ne se fait pas sur le terrain d'une source visualisée et écoutée mais sur le terrain d'une énergie — secousses séismiques d'un cadre et d'un profil sonore. Je cherche à indiquer, par cette mise en tension singulière, que la situation filmée et représentée n'est pas ce qui prévaut, c'est l'énergie déréglée de tout le complexe audio-visuel qu'il faut capter et écouter. L'acte d'écoute que j'inscris fonde sa manière d'être sur l'énergie vacillante des soubresauts. À ce titre, ce cas rend sensible ce qui est toujours en jeu : même dans les cas où la source reste visée par le geste d'*écouter*, il peut arriver que le geste d'*entendre* soit en position de piloter la perception et la compréhension.

Notons tout de même que la musique reste à l'avant-plan tout du long. Les bruits (et ambiances des plans initiaux) sont relégués à l'arrière-plan. Il faut négocier avec cette organisation : tel est le souhait de la cinéaste après visionnement et écoute de la proposition de conception sonore sans musique. Tout d'abord, le fait d'être à l'arrière-plan oblige à penser un moyen de se faire entendre dans cette organisation : justification supplémentaire pour l'emploi de basses fréquences dans ces conditions. Mais aussi, il faut mesurer ce que cette hiérarchisation courante dit précisément de l'écoute de ce film. La musique, mise à l'avant-plan en cinéma documentaire, est entre autres une opportunité de faire entendre un commentaire éditorial ou une prise de position sur les enjeux du film. Mais, dans cette séquence, elle est littéralement le « je », elle est (ré)affirmation du « je ». Cette structure perceptive hiérarchisée révèle que, petit à petit, le « je » cherchera à se faire entendre par tous les moyens.

Ce qui importe à cette séquence aussi, c'est le calme après la tempête. Tout comme lors de la première séquence, dans un apparent sur-place doit se loger une forme de progression. Pour ce faire, je transforme le grondement sourd en son de mer ; par l'aménagement d'un souffle, je transforme graduellement le profil matériel du grondement en une masse sonore proche d'un bruit blanc et au profil dynamique beaucoup plus stable et rectiligne. Cela coïncide avec l'arrivée au bout du quai, avec la mer qui se dévoile partiellement sous les phares du véhicule, comme si, tout à coup, le paysage audio-visuel se précisait, les sources visuelles retrouvant leurs sources sonores, l'écoute causale retrouvant sa place généralement première : à l'horizon, le calme et la certitude.

À ce propos, malgré la transformation qui s'opère, je ne crois pas qu'il serait approprié de voir cette phase comme ayant pour fonction la transition. Au contraire, les sons s'enchaînent les uns aux autres, dissimulant l'apparition et la disparition de chacun d'entre eux. En ce sens, ni les sons ni les images n'adoptent de fonction d'orientation. Au contraire, la composition des matières de l'expression de ces séquences évoque délibérément la désorientation. En fait, la seule articulation à progression téléologique se situe dans la suite de plans qui marque le passage du jour à la nuit.

Rétrospectivement, je note que je fonde principalement l'existence et la pertinence des articulations des matières filmiques sur des jeux rhétoriques. Étant donné que ces deux séquences se distinguent de tout le reste du film, il m'importe de leur donner une identité audio-visuelle propre, d'où les jeux de similitude — similitude chromatique et similitude morphologique —, d'annonces et de rappels — présence d'un « je » indéfini (dé)voilée par une écoute imprécise et latente, écoute des grondements mécaniques, animaliers et humains. J'aurai cherché, plus que tout, à ce que les actes en puissance (actes indécisifs et incertains, actes énergétiques, etc.) parviennent à partager cette expérience audio-visuelle.

Cette étude rétrospective du montage sonore de *Bermudes (Nord)* semble démontrer que ce sont les matières filmiques revêtant des fonctions rhétoriques qui participent davantage (sinon exclusivement) à l'actualisation des formes d'écoute élues des deux séquences ciblées. Or, la construction sonore de ces deux séquences repose sur des sons aux profils (dynamique, de masse, de vitesse) très discrets, c'est-à-dire peu changeants ou peu prégnants. Ce serait dans des territoires plus variables que les fonctions d'orientation et de processus arriveraient à

exercer une influence plus grande sur les enjeux audio-visuels de composition. Une fois de plus, les fonctions n'existent et ne trouvent de sens que par rapport à la situation filmique observée ou communiquée.

1.3 Une approche double pour un seul et même geste théorique

En s'intéressant aux fonctions et aux rôles que jouent des compositions audio-visuelles dans le film *Punch-Drunk Love* ; en s'inspirant du modèle d'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy ; en portant notre attention sur la manière dont les sons se comportent avec les autres matériaux filmiques pour arriver à produire une ou des écoutes, écoutes qui constituent et exposent au moins en partie les enjeux narratifs et esthétiques d'un film, on s'éloigne d'une tendance qui cherche à appliquer des modèles théoriques à une œuvre, moins pour l'interpréter que pour assurer la validité dudit modèle, et on se donne les moyens de « s'approcher de ce qui peut être, […] des possibles à venir » (Szendy et Donin 2003 : 20-21). Puis, parce qu'on s'est intéressé à l'aide de l'oreille du monteur sonore à la manière dont les matériaux filmiques fonctionnent ensemble, dans *Bermudes (Nord)*, on montre que l'on peut faire de « la poïétique de l'écoute » du monteur sonore un geste théorique. Ce geste, c'est celui qui participe à l'édification d'une posture analytique et pratique qui conçoit qu'un film « se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments » (Merleau-Ponty 1996 : 73), et qui donne forme aux multiples résonances entre la théorie et la pratique, résonances qu'on ne peut plus ignorer. Ce geste, il redonne du possible, ouvre de nouvelles voies. Ce geste, c'est passer par les mouvements d'un intermédiaire — d'un personnage conceptuel — pour mesurer les puissances de cette nouvelle posture analytique et pratique.

Ce regard posé sur le processus de montage sonore, combiné au déplacement du modèle fonctionnel de la musique au cinéma, permet également d'envisager un enrichissement de la liste des fonctions rassemblées par Roy. Ce déplacement fait surtout surgir la part inverse des fonctions décrites et aperçues — orientation & désorientation, fonctions prégnantes & fonctions *fantômes* —, déjà en germe dans le pairage des fonctions processuelles de Roy — intensification & atténuation, etc.

À cet égard, cette étude de cas mène à une dernière conséquence : pointer ou évoquer la relation audio-visuelle qui a force d'action sur la causalité à effets horizontaux (juxtaposition,

répétitions, progressions et enchainements discursifs, narratifs et rythmiques), sur la causalité à effets verticaux (répartition, hiérarchisation et ré-organisation) et sur la répétition discursive, ou son absence (qui annonce des principes rhétoriques de similitude ou de rupture), a davantage de bénéfices pour comprendre les gestes de composition (et actes d'écoutes) du monteur sonore et, par conséquent, les écoutes en jeu. Parce qu'on évitera le piège, bien réel, de programmer ou de plaquer des présupposés interprétatifs ou analytiques. Parce que les fonctions de Roy gagneront notamment — et immédiatement — un statut audio-visuel ; ce ne seront plus des fonctions sonores, mais bien des fonctions audio-visuelles.

Dans ce chapitre, j'ai cherché à faire écouter autrement. Je vous ai proposé de tomber dans l'oreille du monteur sonore pour être attentif à ce qui entre dans cette oreille praticienne. Ce qui entre dans cette oreille, ce sont des matériaux filmiques déjà subjectivés — par une histoire poétique, par des manipulations poïétiques, par des considérations techniques — et qui continuent d'être remaniés et subjectivés par cette même oreille lorsqu'elle est aux commandes d'un montage sonore, capable de transformer des gestes de composition en actes d'écoute. Cette oreille, elle identifie, conjugue et partage des écoutes. Son montage sonore est remarquablement un montage des écoutes.

Si j'ai pu faire cela, c'est parce que j'ai également cherché à me faire écouter autrement, du moins de m'approcher de la pratique de l'exercice supérieur de ma propre oreille, tel qu'aspire à le faire un monteur sonore devenu personnage conceptuel. Cette posture de recherche-création m'a permis de relancer ma pratique par la conceptualisation de problèmes de création bien réels et concrets. En tombant dans ma propre oreille de monteur sonore, je me suis donné les moyens d'être aux premières loges du procédé de transformation — théorique et pratique — de la matière sonore en matière auriculaire, et des rapports de force, laissés tel quels ou réorganisés par des gestes de composition, qui permettent à cette matière auriculaire d'être une matière de l'expérience, pour le créateur, l'analyste et le spectateur.

Enfin, en tombant dans l'oreille du monteur sonore, je peux également affirmer, aujourd'hui, que l'écoute au cinéma est forcément différente de l'écoute comprise simplement comme phénomène de perception. Autrement dit, l'écoute au cinéma, avant d'être plurielle et partagée, existe-t-elle ou doit-elle se confronter à une image pour passer d'une virtualité à une actualité ? Ma réponse se définirait ainsi : l'écoute au cinéma serait le devenir ou la puissance

d'un assemblage de sons qui, au contact de l'image cinématographique, appuie ou contredit, et dans certains cas, aménage elle-même la portée des configurations sensibles audio-visuelles qui se déploient. Pour ainsi dire, l'écoute au cinéma, faite de matières sonores, se configure, qu'elle le veuille ou non, par rapport à une image. L'écoute au cinéma est aussi ma méthode, qui fait partie de l'œuvre, qui, avec les moyens du matériau sonore, permet d'accomplir le but de l'art selon Deleuze : celui d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre.

Cela soutient et donne une dernière résonance à ce que je répète depuis le début de cette thèse : si l'expérience impliquée du monteur sonore dévoile et dirige les mécanismes de saisie de l'écoute au cinéma, il en va alors de même pour le film ; c'est lui qui nous dicte les moyens de l'analyser, et il peut à tout le moins réviser la théorie.

Chapitre 2 – TENDRE L'OREILLE DU MONTEUR SONORE : POUR UNE AMBIGUÏTÉ FRUCTUEUSE[50]

> Malheureusement, plusieurs réalisateurs pensent au son très tard dans le processus (lorsque le montage image est fini). […] C'est pourquoi j'en suis venu à vouloir arriver très tôt dans le processus, pour ne pas me faire coincer en bout de course. Plus tu arrives tard dans le processus, moins les possibilités sont grandes. Le son a plusieurs propriétés, et il faut arriver tôt pour pouvoir les explorer et les exploiter. Plus tu arrives tôt, moins la table est mise ; tu peux alors mettre ce que tu veux sur la table. Les réalisateurs avec qui j'ai travaillé plusieurs fois me contactent maintenant dès la genèse du projet : dès qu'ils commencent à penser à leur idée de film, on commence à discuter ensemble (Calvert 2008 : 5).

Dans cette requête du concepteur sonore québécois Olivier Calvert se trouve un fondement du cinéma parfois ignoré : au côté des relations qui se produisent entre des matières de l'expression dans un film se forment aussi des rapports de collaboration entre des êtres humains et leur sensibilité artistique[51]. Bien que le ou la cinéaste soit généralement le maître à bord d'un film, le cinéma est un art qui se définit, entre autres, par son processus collaboratif. Déployant leurs méthodes personnelles et leurs outils professionnels, producteurs, directrices photo, monteurs image et autres aident tous le ou la cinéaste dans l'exécution de son projet. Dans la demande d'Olivier Calvert se trouve aussi le désir de presque tout monteur ou monteuse sonore : que le son arrive plus tôt que tard dans la production d'un film, l'objectif étant que les créateurs et artisans acceptent de laisser la forme sonore réinventer ou altérer l'espace filmique, le rythme de l'action, l'articulation des images, etc.

Ce désir résonne également en moi, dans ma pratique de monteur sonore. Au fil des nombreux films sur lesquels j'ai eu le plaisir de collaborer à la bande son, l'étape à laquelle on m'a demandé d'intervenir a varié continuellement, tantôt pour des raisons logistiques — un conflit d'horaire au calendrier de production, par exemple —, tantôt pour des raisons poïétiques — des habitudes de travail chez tel cinéaste ou telle équipe de production. Depuis

[50] Ce chapitre est une version revue, corrigée et considérablement augmentée de mon article « Walter Murch et l'Open Media Framework (OMF) : penser l'interopérabilité pour une ambiguïté fructueuse », paru dans le numéro « Mutations du montage : esthétiques, technologies, pratiques et discours » (sous la direction de Santiago Hidalgo et Bernard Perron) de la revue *Cinémas* (Gervais 2018).

[51] Claude Beaugrand, à propos de la création sonore de *Notre-Dame-des-Chevaux* (1997) de Jean Chabot : « 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 » (2009 : 3-4).

les débuts de ma pratique, j'ai remarqué qu'une constante se dessinait : on demande au monteur sonore d'intervenir en cours de montage image. On lui demande d'assister à un premier montage du film — sur lequel il pourra donner son avis pour, par exemple, demander d'étirer tel plan en prévision de telle idée sonore — ou de fournir quelques effets sonores — que le ou la monteuse image placera dans la séquence de montage. En somme, le niveau d'intervention reste minime. On ne peut vraiment prétendre à une problématisation des formes filmiques par le son, « la pratique sonore [étant] ainsi privée d'un dialogue avec d'autres pratiques […], elle tend à se scléroser en se rabattant sur les modalités du protocole technique » (Cardinal et Dallaire 2008 : 25). Se profile alors, dans la pratique du monteur sonore, une forme de désynchronisation : il veut *arriver plus tôt* dans le processus de (post)production du film, mais il *arrive souvent / toujours trop tard*.

Quelques monteurs et équipes de cinéma parviennent parfois à favoriser ce dialogue ; parmi eux, Walter Murch, célèbre monteur image et sonore (et aussi cinéaste) de *The Conversation* (1974) et d'*Apocalypse Now* (1979), films de Francis Ford Coppola. Par sa double vocation de monteur — une position rare dans le cinéma nord-américain —, par ses méthodes et sa « philosophie », il est en mesure de problématiser les formes filmiques visuelles et sonores en jeu au moment du montage image et sonore. Axée sur l'aménagement d'« espaces » de création et la distribution dispersée de matières et d'idées, sa pensée du montage encourage une pratique singulière dont les conditions ont, entre autres, la puissance de laisser la forme sonore réinventer ou altérer l'assemblage des images.

En cela, le rapport de Walter Murch au montage de l'image et du son s'apparente à l'interopérabilité, notion technique apparue en postproduction cinématographique avec l'avènement du numérique. En prenant en compte son origine informatique, la notion d'interopérabilité est la capacité de matériels, de logiciels ou de protocoles différents à fonctionner ensemble et à partager des informations. Elle s'est notamment matérialisée dans le format de fichier *Open Media Framework Interchange* (OMFI) — mieux connu dans les milieux de la postproduction cinématographique sous l'acronyme OMF. Concrètement, l'OMF rend possible l'interopérabilité entre logiciels de montage image et sonore. Il transporte les données audio-visuelles entre différents logiciels de montage, conserve ces données intactes, ouvertes et malléables, que ces données soient des clips ou des pistes, et conserve l'arrangement

de ces sections de données ; l'arrangement étant la recette et les données les ingrédients. Avec un OMF, un monteur peut donner de larges pans intégraux de sa session de montage, compatible avec un logiciel *A*, à un autre monteur, qui utilise le logiciel *B*. Promu comme protocole technique qui facilite la communication entre divers départements de postproduction et génère de nouvelles opportunités de création — la possibilité de tout faire à tout moment —, l'OMF a le potentiel de favoriser la création de nouvelles logiques de travail entre montage image et montage son, favorisant le dialogue entre ces deux étapes de création. Malheureusement, l'usage réel et actualisé du protocole et les composantes logicielles de l'OMF limitent les capacités de ce protocole, toujours utilisé de nos jours[52]. Force est de constater que l'OMF ne parvient pas à favoriser pleinement l'idée d'interopérabilité.

Or, à la lumière de mon expérience professionnelle, et par ma posture de recherche-création qui consiste à faire tendre la pratique vers son exercice supérieur, je suis d'avis que la notion d'interopérabilité pourrait aussi servir à penser les enjeux esthétiques et poïétiques du montage au cinéma, réfléchir et percevoir l'inscription de formes d'écoute dans des protocoles techniques et, par le fait même, favoriser la problématisation des formes filmiques par toutes les matières de l'expression, y compris le son.

Suivant cette posture pratique, j'ai moi-même souvent accordé une attention particulière aux moments de rencontre ou de croisement entre les pratiques de la prise de son, du montage sonore et du mixage, mais également de toutes ces pratiques avec celle du montage image. Ce qui m'importait, c'était de mesurer leur importance respective dans l'accomplissement de l'idée sonore d'un film.

Ces croisements sont le résultat d'une obligatoire interférence entre les champs d'opération respectifs des praticiens : bien que chaque praticien reste « synchronisé » avec la juridiction de sa pratique, il n'en demeure pas moins qu'un monteur sonore doit écouter et aménager le son enregistré du preneur de son — et être sensible aux formes et attitudes d'écoutes déjà inscrites dans sa prise de son —, il faut que le mixeur écoute et calibre

[52] Depuis l'invention de l'OMF dans les années 1990, d'autres protocoles, plus flexibles, tels l'*Advanced Authoring Format* (AAF) et la liste de métadonnées *Extensible Markup Language* (XML), ont cherché à améliorer les possibilités énumérées et désirées sans parvenir à complètement réconcilier les discours esthétiques et techniques inscrits dans ces protocoles. Variante de l'OMF, l'AAF, le protocole le plus utilisé depuis le début des années 2010, fonctionne à peu près de la même manière et produit sensiblement les mêmes résultats (et problèmes).

l'assemblage sonore du monteur — lui-même parsemé d'écoutes —, etc. Certains croisements peuvent également déborder de ce parcours régulé. Je suis monteur sonore : je monte. Ça va de soi. Mais, on m'a aussi déjà dit que *je pré-mixais beaucoup.*

Monter, *pré-mixer* et mixer. Quelle est la différence ? Avec les logiciels de manipulation sonore sur support informatique, on peut bien sûr ajouter, déplacer, juxtaposer et superposer des éléments sonores ; ces gestes sont à la base du montage sonore. Mais, grâce à ces logiciels, on peut aussi contrôler le volume des éléments sonores que l'on emploie sans être contraint par le niveau sonore de l'enregistrement original, et ce, dès l'étape du montage image et sonore : c'est ce qu'on appelle pré-mixer. Parce qu'ils proviennent de diverses sources — et donc de diverses manières d'enregistrer —, les éléments sonores d'un film ne sont pas tous enregistrés au même niveau sonore. En pré-mixant, cela me permet de vérifier plus tôt que tard la validité de l'assemblage de mes éléments. Ce pré-mixage peut être sommaire comme il peut faire l'objet d'une attention zélée. Mais, surtout, il faut se dire qu'il n'est pas final. Grâce aux métadonnées numériques d'interopérabilité ou à l'utilisation commune d'un même logiciel de manipulation sonore, le pré-mixage du monteur peut être transmis intégralement à la personne chargée du mixage. À l'étape du mixage, ce pré-mixage pourra être complètement ignoré et mis de côté ; il pourra également servir de référence pour la personne responsable du mixage ; ou il pourra devenir la seule et unique vérité de laquelle il sera difficile de déroger — c'est là l'un des dangers de « trop » pré-mixer.

Cette pratique de pré-mixage, plus courante qu'on ne le pense[53], requiert l'usage d'outils spécialisés de montage et de manipulation de la matière sonore, des outils que partagent maintenant monteurs et mixeurs. Chacun de ces logiciels a des visées et des usages précis ou encouragés. Cette pratique de pré-mixage a bouleversé les méthodes de création de la bande sonore. Prenons pour exemple la réduction technique du bruit de fond sonore (appelée *noise reduction*). Cela a toujours été la tâche du mixeur. On le sait, à l'époque des tournages sur

[53] Par exemple, à propos de la conception sonore du film *Combat au bout de la nuit* (2016) de Sylvain L'Espérance, Catherine van der Donckt, conceptrice sonore, dit ceci : « Ces sons, je les ai utilisés comme de l'or puisqu'ils faisaient partie intégrante de son écriture. J'ai eu le luxe de pouvoir consulter mon ami Benoît Dame pour préparer un prémix créatif, une maquette de la conception sonore. Cela m'a permis, grâce à l'apport de ce dernier, un double processus de recherche et de réflexion avant le mixage officiel à l'ONF (Office national du film du Canada) avec Geoffrey Mitchell qui n'a pas flanché devant la tâche titanesque de cette odyssée » (2018 : 121).

pellicule, les caméras mécaniques produisaient un bruit infernal que les responsables de la prise de son s'efforçaient de diminuer en utilisant des couvertures de son — première tentative de réduction de bruit. À son tour, le mixeur finalisait ce travail de réduction du bruit par l'application de filtres sonores particuliers. Depuis une quinzaine d'années, ce travail de réduction et de nettoyage s'accomplit avec des logiciels numériques de réparation spectrale (fig. 1).

Figure 1 : Captures d'écran d'interfaces graphiques de plugiciels variés de *noise reduction* (Casas 2021 : 17)

Peu importe l'outil, il est convenu et « déterminé » que la réduction du bruit de fond relève de l'étape du mixage. Mais cela posé, et considérant que le geste de pré-mixage entraîne à tout « écouter au bon niveau » — déjà une forme d'écoute encouragée et inscrite à même un savoir-faire —, et ce, plus tôt que tard, le bouleversement s'opère : la tâche de *noise reduction* tombe, par moments, entre les mains du monteur sonore, qu'il le veuille ou non. Cela a ses avantages : évaluation hâtive et immédiate de la qualité technique des prises sonores ; incitation à faire un montage sonore dépouillé qui ne repose pas sur un habillage qui doit se mettre au niveau minimal du bruit de fond. Cela a aussi ses désavantages : nettoyage inapproprié ou trop agressif sur lequel il faudra revenir ; temps de travail consacré au nettoyage plutôt qu'au montage ; etc. Mais, surtout, cela démontre qu'une pratique croisée du montage et du mixage a des répercussions sur les conditions poétiques, poïétiques et techniques de la création sonore et, conséquemment, sur l'écoute. Pré-mixer, c'est aussi monter des écoutes.

Ainsi, dans la première portion de ce chapitre, j'exposerai brièvement les conditions pratiques que partagent montage image et montage son, attestant au passage la hiérarchisation de ces pratiques et la nécessité d'un décloisonnement de cet arrimage. Ensuite, je développerai

la notion de l'interopérabilité dans le contexte du cinéma, notamment par l'avènement de l'OMF et exposerai les lacunes de ce protocole. Mais là où échoue un protocole émerge une pensée du montage ; de ce fait, dans un troisième temps, je chercherai à déplier la « pensée-montage » de Murch à partir de quelques-uns de ses témoignages sur le montage. Cette pensée réitère certains des critères fondamentaux de l'interopérabilité et de l'OMF et permet de circonscrire les bases d'une interopérabilité esthétique et pratique. Fort de ces croisements entre l'interopérabilité et la pensée du montage de Murch, je montrerai ce sur quoi devrait se fonder une véritable pratique interopérable du montage : une ambiguïté fructueuse.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, je continuerai de suivre le sillon creusé par mon observation des protocoles techniques, de la logique de la pensée-montage de Murch et de l'ambiguïté fructueuse en me tournant vers ma pratique. Ainsi, avec l'avènement de logiciels et d'outils informatiques récents (des années 2010) — et au fil de ma pratique sonore, de mes constats empiriques et de mon utilisation quasi-quotidienne de ces mêmes outils —, j'en suis venu à formuler l'hypothèse suivante : les praticiens et praticiennes de la prise de son, du montage sonore et du mixage s'approprient, bricolent et détournent leurs outils au point d'instaurer une « désynchronisation » du processus de création sonore, laquelle favorise l'émergence de poétiques, techniques et poïétiques du possible ; les déterminations matérielles et technologiques n'épuisent pas les fonctions et les usages des appareillages techniques du cinéma ; des pratiques collaboratives de la création les adaptent, les transforment, plus encore les conçoivent ; et les puissances de problématisation de l'écoute par la création sonore au cinéma s'en trouvent alors enrichies.

Pour exposer et explorer cette « désynchronisation », je tournerai mon attention vers deux cas exemplaires de croisement des pratiques de la création sonore avec le montage sonore[54] pour exposer les mécanismes désynchronisés dans mon *faire*. Ces moments de croisement sont tantôt sociaux — moyens poïétiques —, tantôt codifiés — genres poétiques —, tantôt technologiques — méthodes et outils techniques. En premier lieu, on fera le chemin virtuel de la prise de son au montage son (et vice versa) : il sera plus précisément question de la suite

[54] Néanmoins, je tiens à préciser que cette idée de « désynchronisation » n'est pas exclusive au métier de monteur sonore. Elle est également l'affaire de la preneuse de son, du mixeur, et aussi de la bruiteuse, du compositeur de musique — de toute personne créant du son pour le cinéma.

d'outils de nettoyage et de réparation iZotope RX, d'une autre série d'outils faits de plugiciels, et de leur conséquence sur ce moment de croisement que j'appellerais la prise de son in-finie.

arriver après la prise de son

Dans un deuxième temps, on circulera entre montage sonore et mixage avec le logiciel d'édition sonore numérique Pro Tools (de la compagnie Avid Technology) et un petit corpus de plugiciels. (On se servira parfois de l'acronyme DAW, pour « *Digital Audio Workstation* », pour faire référence à ce type de logiciel d'édition sonore.) On oscillera alors entre parachèvement et *in*-achèvement.

arriver plus tôt dans le mixage

L'analyse de ces cas exemplaires me permettra de démontrer que la nécessaire détermination technique des outils n'exclut pas qu'ils comprennent une réserve de possibilités, et que cette réserve devient effective ou efficace sur les plans poïétique et poétique notamment lorsque les protocoles de travail sont réécrits ou lorsque la séparation exclusive des fonctions du preneur de son, du monteur et du mixeur est remplacée par un enveloppement mutuel de ces fonctions. Les cas de figure de ce chapitre me donneront également l'occasion de répondre à ma deuxième série de questions évoquées en introduction et d'exposer comment il est possible de repérer et analyser les rapports de force entre les écoutes inscrites à même les traditions poétiques, méthodes poïétiques et diverses technologies (mais aussi les conséquences, les voies de partage des écoutes, les gestes de composition qui ont permis ce partage, etc.). Il faudra tendre l'oreille (du monteur sonore) pour le savoir.

2.0.1 Une question de montage(s) avant tout

« Faisant marcher les choses en manipulant le film de l'intérieur sans le changer » (Villain 1991 : 80), le monteur sonore intervient sur les dialogues, les effets et ambiances sonores (SFX), le bruitage et, parfois, la musique, cherchant tantôt l'équilibre ou la dissonance entre ces matériaux sonores. Selon sa sensibilité, les directives du cinéaste, ce que le cadre visuel propose comme échelle de plan ou ce que le rythme d'enchaînement des images encourage — ou tout à la fois —, le monteur agit, il pose des gestes de « juxtaposition, superposition, agencement, alternance, répétition, r-accord, dé-coupage, dé-phasage, dé-composition » (Faucon 2017 : 14). Autant de procédés que se partagent le monteur image et le monteur sonore,

autant de gestes qui « permet[tent] aussi d'apprécier combien ils se démultiplient, se réactualisent autant qu'ils se réinventent en étant partagés par le spectateur » (4).

S'ils sont tout autant ceux du monteur image que ceux du monteur sonore, ces gestes illustrent pour le monteur sonore le non-sens de ne pouvoir les exécuter que dans un après-coup du montage image. Il existe plusieurs raisons pour cet après-coup quasi standardisé, qu'elles soient économiques (les coûts élevés pour re-tourner des images ou aller « rejouer dans le montage image »), historico-techniques (la limitation de pistes des tables de montage sur support analogique) ou logistiques (la réduction de la présence du cinéaste à l'étape du montage sonore, parce que celui-ci pense que le vocabulaire ou la maîtrise du son lui échappe — ce qui est pourtant rarement le cas), le tout donnant un caractère secondaire au montage sonore.

Dans bien des cas, ce parcours unidirectionnel de l'image vers le son sera entièrement suffisant. Toutefois, il y a aussi des moments de création de cinéma où cette mécanique à sens unique est contre-productive[55]. Dès lors, il faut se donner les conditions pour que le montage sonore puisse rejaillir sur le montage image et permette de le repenser, et d'être en somme ainsi complice d'un re-montage. Un exemple parmi d'autres, celui de Jean Rouch sur la question du montage dans *Moi, un Noir* (1958) : « La difficulté est venue du fait que la post-synchronisation était intervenue sur le film non définitivement monté. Comment, par exemple, rallonger l'image — que le montage au contraire raccourcit — lorsque le commentaire, très inspiré, par exemple dans la séquence de la guerre d'Indochine, ne peut être coupé ? Ils ont ajouté des images blanches » (Villain 1991 : 86).

Ces conditions sont techniques, poïétiques et esthétiques. Ainsi, certains croient en la technologie pour encourager ce dialogue entre montage image et montage sonore. D'autres le font à même leurs méthodes et philosophies de travail qui sont autant de postures singulières qui négocient avec cette primauté.

[55] Je tiens à préciser que mon discours ne se veut pas prescriptif. Exprimer ce désir d'altération des formes filmiques par le son à tout moment ne signifie pas qu'il s'agit de la seule manière créative de faire du cinéma. L'expression de ce désir est plutôt un plaidoyer pour rendre possible — et pouvoir convoquer — cette manière de créer lorsqu'elle s'avérera pertinente pour telle ou telle création.

2.1 L'interopérabilité

L'idée fondamentale derrière l'interopérabilité est l'échange d'informations. Transposée dans le monde de la postproduction cinématographique, l'interopérabilité met en lumière, d'abord et avant tout, le possible partage des décisions de montage entre tous les intervenants de cette postproduction : monteurs image, monteuses sonores, créateurs d'effets visuels, compositrices de musique, etc. Toutefois, l'interopérabilité ne cherche pas toujours « l'harmonie de toutes les voix de la création », elle n'est pas non plus dédiée exclusivement à « rendre plus efficace la communication », mais quelquefois, et peut-être davantage, elle cherche à « rendre possible l'actualisation des variables et variations d'un problème, et, à travers ce problème, réinventer une pratique » (Cardinal et Dallaire 2010 : 25), voire une technologie ou une forme esthétique. En somme, l'interopérabilité rend possible le partage ou la reprise d'une idée ou d'une matière de l'expression, voire d'une écoute, par une autre instance, à condition que ce geste relance ou répercute le problème sur de nouveaux territoires.

Bien que l'idée fondamentale derrière l'interopérabilité soit l'échange d'informations, cette notion fait surface avec l'avènement, dans les années 1980-1990, des systèmes de montage sur support informatique. Ceux-ci — cela comprend les logiciels, les périphériques connexes, les protocoles sous format de fichier, etc. — ont fait évoluer certains modes d'opération liés à la création. Parmi ceux-ci, deux changements de paradigme méritent d'être notés : le premier, le passage d'un « montage destructif » (coupures sur matériel original, recopies de bande en bande engendrant des pertes de qualité, etc.) à un « montage non-destructif » (virtualité du processus de montage, décisions ouvertes et non-finies de montage qui se partagent et encouragent un mode d'essais et d'erreurs, de multiples versions de montage, etc.) ; le deuxième, passage d'un « accès séquentiel » aux matières visuelles et sonores (accès en temps réel aux matières, manipulation physique directe des matériaux de support, détérioration de ces matériaux) à un « accès direct »[56] (rapidité d'accès aux données, conservation intacte de la synchronisation image-son, non-détérioration des matériaux captés durant leur manipulation, etc.) (Blake 1994 : 83 ; Eskow 1994 : 18 ; Murch 2001 : 82-85).

[56] Les termes « accès séquentiel » et « accès direct » proviennent des expressions employées en sciences de l'informatique « sequential access » et « random access », aussi utilisées pour qualifier respectivement des systèmes de montage linéaires et non-linéaires.

Désormais, ces deux changements mettent de l'avant deux modalités : la libre circulation (des idées, des matériaux, etc.) et l'ouverture (entendue comme espace où tout peut être fait à tout moment). Celles-ci aménagent une aire de circulation et de transmission autant qu'elles laissent du possible entre machines et départements de création. Une station de montage n'a plus à être la destination finale d'un matériau, « electronic systems make it convenient to flow back and forth from the editing process to increasingly sophisticated electric special effects » (Murch 2001 : 85). Elle devient une voie qui peut servir de point de jonction et de redistribution des matériaux (Turner 1995 : 61). Rendus possibles par l'avènement numérique, des protocoles d'interopérabilité sont appelés à modifier des outils techniques de cinéma qui épouseront ces nouveaux critères.

Des protocoles techniques d'interopérabilité existent, en quelque sorte, depuis toujours. Simplement, ils étaient plus rudimentaires. Avec du papier et un crayon, on notait par exemple les entrées et sorties d'image ou les quelques placements d'effets sonores. Dans un autre département de création, à partir du matériel original de haute qualité, un autre monteur ou assistant se chargeait de recréer le plus fidèlement possible ces décisions avec la série d'outils ou avec le système grâce auquel le matériel d'origine devait être déployé. Pour le monteur sonore, cela pouvait impliquer de ré-enregistrer et ré-écouter le matériel sonore enregistré — tâche laborieuse, mais plus favorable à la découverte de ce matériel — pour le rendre compatible avec le système de montage qu'il comptait employer, ce qui pouvait résulter en une perte de qualité du signal sonore (Grotticelli 1995 : 112).

L'avènement de l'*Edit Decision List* (EDL), protocole informatique popularisé par CMX Systems à la fin des années 1970, a permis d'automatiser une partie de ce processus. Fichier-texte contenant, pour chaque événement de montage, plusieurs informations (numéro et type d'événement, nom du fichier source, temps de référence de début et de fin de la source et temps d'entrée et de sortie sur la ligne de temps du montage), la liste EDL est donc un journal très précis de chaque décision de montage (fig. 2).

```
001  AX       AA/V  C        00:00:00:00 00:00:11:00 00:00:00:00 00:00:11:00
* FROM CLIP NAME: Universal Counting Leader
* AUDIO LEVEL AT 00:00:00:00 IS -0.00 DB  (REEL AX A1)
* AUDIO LEVEL AT 00:00:00:00 IS -0.00 DB  (REEL AX A2)

002  AX       V     C        00:59:58:04 01:00:15:04 00:00:11:00 00:00:28:00
* FROM CLIP NAME: Black Video

003  AX       V     C        11:37:50:08 11:38:59:01 00:00:28:00 00:01:36:17
* FROM CLIP NAME: A005C003_231203_CNRI.mov

004  MERC03   AA    C        11:37:50:06 11:38:59:10 00:00:28:00 00:01:37:03
* FROM CLIP NAME: 1-1_T2_MERC_03005.wav

005  MERC03   AA    C        11:38:59:10 11:38:59:10 00:01:37:03 00:01:37:03
FCM: NON-DROP FRAME
005  BL       AA    W001 002 00:00:00:00 00:00:02:14 00:01:37:03 00:01:39:20
EFFECTS NAME IS Constant Power
* FROM CLIP NAME: 1-1_T2_MERC_03005.wav
* TO CLIP NAME: BL

006  MERC03   NONE  C        11:37:50:06 11:38:59:10 00:00:28:00 00:01:37:03
* FROM CLIP NAME: 1-1_T2_MERC_03005.wav

007  MERC03   NONE  C        11:38:59:10 11:38:59:10 00:01:37:03 00:01:37:03
FCM: NON-DROP FRAME
007  BL       NONE  W001 002 00:00:00:00 00:00:02:14 00:01:37:03 00:01:39:20
EFFECTS NAME IS Constant Power
* FROM CLIP NAME: 1-1_T2_MERC_03005.wav
* TO CLIP NAME: BL
AUD  3    4
```

Figure 2 : Exemple de *Edit Decision List* de type CMX3600

Elle a aussi ses limites : impossibilité de créer plus de 999 événements, contraintes de compatibilité entre logiciels, production problématique d'événements vides. Enfin, cela n'automatisait que le processus de transcription des décisions. En début de projet, un monteur sonore devait recréer manuellement[57] chacun des événements, incluant les fondus et l'ordre des pistes, une tâche longue et fastidieuse selon Greg Clukey, chargé de projets sur le protocole OMF (cité dans Grotticelli 1995 : 112). D'autre part, le partage par liste EDL n'autorise qu'une seule direction : de l'image au son.

Quelques années plus tard, alors que les systèmes informatiques de montage image permettent dorénavant un « usage plus sophistiqué du son », à savoir l'ajout de pistes sonores, le maintien de la synchronisation entre le son et l'image lors de changements du montage image et la possibilité d'agir sur le son (volume, coupes en fondu, égalisation des fréquences, etc.) (Murch 2001 : 84-85, 105-106), il devient tout à coup important de rendre possible le partage de ce possible travail sur le son. Avec la numérisation des matériaux visuels et sonores sur

[57] Ce processus a fini par être automatisé au début du XXIe siècle par l'entremise de logiciels d'auto-conformation. Un de ceux-ci, PostConform de la compagnie Avid Technology, est présenté ainsi dans son guide d'utilisation : « PostConform allows importing of industry-standard CMX 3400 and 3600 format EDLs, manipulation of the list, automatic capture of source elements (through machine control) and assembly of the recorded elements into a Pro Tools session. Captured elements can be flexibly sorted and edited, and can be conformed again to reflect editorial changes. With PostConform, the *time-consuming process* of loading and conforming field audio and post-production elements can be accomplished automatically and seamlessly. » [je souligne] (Avid Technology 2000). Voilà un autre protocole informatique qui cherche à résoudre des questions de (perte de) temps !

disque dur, les rendant virtuels et mobiles, le désir que les machines de montage puissent « se parler » semble pouvoir être exaucé. Cherchant à répondre à ces désirs et à parfaire une articulation entre ses logiciels de montage image, Avid Media Composer, et de montage sonore, Pro Tools, la compagnie Avid Technology conçoit pendant cinq ans et commercialise en 1997 le format de fichier Open Media Framework Interchange.

> The Open Media Framework Interchange format is a standard format for the interchange of digital media data among heterogeneous platforms. The format encapsulates all the information required to transport a variety of digital media such as audio, video, graphics, and still images, as well as the rules for combining and presenting the media (Avid Technology 1997 : 1).

Selon le guide technique DigiTranslator 2.0 (Avid Technology 2003)[58], l'OMF présente les avantages et possibilités suivantes : la non-nécessité du support physique, la résolution des problèmes de compatibilité entre machines et logiciels, la conservation de la qualité initiale du matériau et la circulation (presque) illimitée entre logiciels. Ceux-ci concordent avec les nouveaux paradigmes du montage non-destructif avec « accès direct ». En concevant l'OMF comme un format de fichier cherchant à être compatible sur toute plateforme numérique, l'objectif premier de l'OMF est, comme je l'ai souligné plus tôt, de permettre la circulation de l'information d'une machine à l'autre, qu'elle soit similaire ou différente, d'un studio à l'autre, et conséquemment, d'un artisan à l'autre. Devant ces possibilités, on rêve d'une nouvelle aube où les prises de décision sont partagées entre les décideurs (créateurs) et les spécialistes (artisans-techniciens), rendues possibles par des réseaux numériques de travail et d'échange et des interfaces de travail qui s'adaptent aux réalités de la création (Doris 1995 : 180). Enfin, dira-t-on, c'est une technologie qui se met encore plus au service de la créativité et de la productivité… et des créateurs, « leaving more time for exciting and creative audio decisions » (Fritts 2002 : 64), « [to] make the job easier and more productive » (Shapton 1998 : 26).

2.1.1 L'OMF, un « esperanto » informatique ?

Dans la situation où il s'agit de passer du montage image au montage son, l'OMF permet au monteur sonore de récupérer l'intégralité de la portion sonore de la session informatique de montage image et de la transcoder dans son logiciel de montage sonore. Par exemple, si un monteur image décide de faire de nombreuses nouvelles coupes, de superposer plusieurs prises

[58] DigiTranslator est une application supplémentaire au logiciel de création et montage sonore Pro Tools, responsable de la transformation des fichiers OMF en sessions de montage sonore.

sonores et d'intégrer, par fondu sonore, une musique à un volume très faible, il pourra partager ses décisions à l'aide d'une exportation sur fichier OMF. Celles-ci seront recopiées intégralement et automatiquement dans le système de montage du monteur sonore. Les décisions de montage sont donc facilement transmises d'une étape à l'autre du travail.

En retour, un monteur sonore, qui aménage une variété de sons et qui organise une multitude de pistes sonores pour proposer des versions différentes de conception sonore, peut partager aussi ses décisions à l'aide d'une ré-exportation sur fichier OMF. Celles-ci seraient ensuite réintégrées à la session de montage image dans l'espoir de susciter une nouvelle lecture de l'enchaînement des images grâce à l'écoute de nouveaux matériaux sonores organisés. Ayant accès aux prises sonores continuellement synchronisées à l'image, le monteur image aurait le loisir de déplacer ou modifier tel ou tel plan.

Par cette nouvelle manière de collaborer[59], cette innovation technologique donne l'opportunité aux monteurs image et sonore de comprendre ce qui a guidé certains choix — dont notamment des formes d'écoute — et d'être plus sensible aux interventions déjà inscrites dans le processus filmique — aussi parfois des formes d'écoute —, quitte à découvrir de nouveaux affects nés de la rencontre d'images et de sons qui stimuleront un re-montage. Il y a là un avantage indéniable.

Malheureusement, les promesses (transformées en outils de marketing) n'arrivent pas toujours à dépasser les usages réels. Divers guides d'apprentissage (par exemple, voir Woodhall 2011 : 131-134) et pages web de forums de communautés d'artisans du son regorgent de questions cherchant à comprendre (et, si possible, contourner) les limitations du protocole OMF dans tel ou tel cas — en voici quelques-uns.

D'emblée, comme le protocole OMF est un protocole passe-partout, chaque logiciel doit pouvoir « décoder » l'OMF pour le transformer en session de montage image ou sonore. Puisque chaque logiciel a ses pré-requis techniques, certaines informations sont abandonnées

[59] Je suis conscient que le protocole OMF n'est pas utilisé dans tous les types de production. Se fiant à des manières éprouvées de collaboration, des productions à plus gros budget peuvent (encore) engager des assistants et peuvent exiger, à diverses étapes de la postproduction, des mixages temporaires de la bande sonore qui viendront influencer le montage image, en constante évolution jusqu'à quelques jours d'une sortie en salle. Néanmoins, au fil de sa carrière, un monteur sonore sera généralement appelé à travailler sur des productions variées, allant du petit film indépendant à la grande production. Ainsi, les cas de figure de l'OMF exposés ici demeurent applicable dans un contexte de réalisation cinématographique.

en cours de transcodage — « Most DAWs will read an OMF only if a certain set of parameters is adhered to […] » (Wyatt 2013 : 66). Par exemple, certains clips de son n'arrivent pas à conserver un parfait synchronisme avec l'image et ce, de manière aléatoire. Il en va de même parfois avec les mouvements automatisés de volume et les effets de filtration, ceux-ci n'étant tout simplement pas conservés d'une machine à l'autre. De nos jours, ces problèmes sont toujours d'actualité. Désirant conserver l'anonymat dans un article de Ron Franklin sur l'état du protocole OMF, un monteur affirme :

> One of the issues of real concern to working editors is the fact that the names of audio media files at the system level use a unique file ID scheme that can be confusing when trying to locate a sound. The Hollywood sound supervisor points out that « even with proper loading of dailies and a successful export, there are still pitfalls in the process. One of the main one is that the OMFI process changes all of the file name to a computer-literate, user-irritant, hexa-decimal scheme. Want to get an alternate take for scene 21, take 5? While the original file-naming procedure might show this file as '21-5', the OMFI export process might call this 'Audio_018903658FHJKLIOUYDDN' or some such nonsense that a human can't possibly interpret as '21/5'. So, we go back to the dailies for that alt take. Even if it might already be loaded, you'd never find it unless it appeared in the region names list. […] (2002 : 54).

Perte de synchronisation, perte de qualité ou perte de référence, c'est une perte de confiance dans le matériel reçu : voilà l'enjeu. Pour faire face à ces obstacles, le monteur sonore doit parfois revenir à d'anciennes méthodes pour retrouver le son qui correspond à l'image, et ce, sans aucunes notes écrites. Il s'ensuit plus de frustration et d'incompréhension que de création : « Comment se fait-il que l'on entende ce son, nous avions pourtant baissé le volume ! » « La musique n'est pas supposée débuter ici ! Nous l'avions précisément synchronisée avec la coupe de ce plan ! » « N'as-tu pas reçu notre montage ; j'ai l'impression que nous avons perdu l'esprit que nous avions créé, ce sera quasiment impossible à recréer…! » Autant de phrases et réactions (condensées) (que j'ai également) déjà entendues, provenant de monteurs et monteuses images ou de cinéastes, à la suite d'une écoute de la bande sonore récupérée à partir de fichiers OMF au mauvais fonctionnement. Devant les échéanciers souvent serrés d'une production filmique, régler des problèmes d'OMF enlève carrément du temps de création, d'exploration et de problématisation par l'écoute du complexe audio-visuel. Cela plombe le ré-enchainement créateur du film par la forme sonore.

Enfin, un des monteurs interrogés par Ron Franklin (2002 : 52), tout comme Hilary Wyatt et Tim Amyes (2013 : 64)[60], soulève aussi un autre aspect problématique : bien que promu comme un protocole d'interopérabilité en tout sens, le protocole OMF ne fonctionne, dans la très grande majorité des cas, que dans un seul sens : c'est-à-dire de l'image vers le son. À ce titre, jusqu'à la version 7.0, le logiciel de montage vidéo Final Cut Pro autorise l'exportation d'un fichier OMF, mais n'en permet pas par défaut l'importation[61]. Il a fallu qu'une compagnie tierce, Automatic Duck, propose un plugiciel (qui fonctionne irrégulièrement parce qu'il rencontre les mêmes problèmes de compatibilité) pour remédier à cette lacune. En aval, le logiciel de montage sonore Pro Tools offre les options d'importation et d'exportation d'un OMF dont le but premier est de pouvoir circuler d'un logiciel de montage sonore à un autre. Or, ce que l'on constate, c'est que le retour du son vers l'image, difficile à réaliser dans ce contexte, n'est pas encouragé et extrêmement limité. Re-monter le film au gré des intervention sur l'image et le son n'est alors pas encouragé.

De ce fait, malgré la faisabilité de la libre circulation au niveau conceptuel et informatique, l'emploi du protocole dans des situations réelles démontre que l'OMF n'a pu accomplir toutes ses promesses de libre partage et de collaboration. Depuis son avènement, si la bande sonore fabriquée au montage image parvient, tant bien que mal, à être mieux transmise aux artisans du montage sonore, l'inverse ne s'est tout simplement pas produit dans la pratique réelle. De plus, devant une livraison incomplète des éléments sonores due à certaines limitations de l'OMF, le monteur sonore devient en quelque sorte prisonnier des choix faits en amont.

Par ses propriétés viciées et son utilisation inadéquate qui s'est généralisée et maintenue au fil d'une pratique récente de la postproduction filmique (dans le protocole *Advanced Authoring Format* (AAF) notamment), le protocole OMF aura plutôt participé à la concentration des prises de décision créatives dans certains départements, renforcé l'aspect unidirectionnel de la chaîne de travail et, selon moi, consolidé la position de force des formes

[60] Le monteur anonyme interrogé dit : « Some systems only do this one way (e.g., import only), because a separate and serious software effort is required to implement either import or export » (Franklin 2002 : 52). Hilary Wyatt et Tim Amyes ajoutent : « In most circumstances, OMF will often only work in one direction, i.e. from the picture edit system to the DAW, and not vice versa (unless third-party software is used) » (2013 : 64).

[61] Cette fonctionnalité a été supprimée de la mise à jour majeure subséquente, nommée Final Cut Pro X, sortie en juin 2011. La version 7 a continuée de fonctionner sur les ordinateurs et systèmes d'exploitation qui supportaient les applications 32-bit.

d'écoute dominantes adoptées en amont du montage sonore. J'oserais même dire qu'il devient, déplié ainsi, une configuration capable de renforcer une hiérarchisation des pratiques, défavorable à toute problématisation des formes filmiques par telle ou telle entité créatrice, et, incidemment, de l'écoute au cinéma.

2.1.2 La « pensée-montage » de Walter Murch

D'une certaine manière, et c'est pourquoi il est essentiel d'y référer, Walter Murch joue ce jeu de l'image vers le son : il est à la fois monteur image et monteur sonore. C'est, de nos jours, une position rare. Autrefois, le monteur image effectuait aussi le travail de montage sonore. Aujourd'hui, la séparation de ces deux métiers est la norme. Elle s'est amorcée dans les années 1970, sur les quelques productions à grand déploiement qui ont nécessité une spécialisation de ces corps de métier. Puis, variant d'un pays et d'une époque à l'autre, cette division s'est répandue à tout type de production filmique. Somme toute récent dans l'histoire du cinéma, ce changement explique en partie le silence théorique à propos des liens entre montage image et montage sonore.

Murch a aussi vécu la transition vers les outils numériques en cinéma. Il a assisté à l'évolution des paradigmes de montage (destructif / non-destructif) et d'accès aux matériaux (séquentiel / direct). Il s'est intéressé à ces nouveaux outils ; l'un d'eux étant le protocole OMF. Avec un OMF fonctionnel :

> […] all of the sound cuts, overlaps, level changes, fades and dissolves were reproduced exactly and applied to the sound in the hard drives of the ProTools systems, where they could be further refined. […] Prior to OMF, the selected sound would have to be reloaded in real time, and then the sound editors would have to recreate all of the cuts, fades, dissolves, etc., that had been made in the Avid. In effect, they would have to reinvent the wheel that had already been created (Murch 2001 : 129).

La métaphore est puissante : il faudrait réinventer la roue. De quoi donner des frayeurs à celui qui voudrait entreprendre cette tâche titanesque de reconstruction « inutile » :

> The other problem with embedded sound information is that Murch wants to be able to send the sound editors his blueprints for the building (edits points where his cuts occur, levels, equalization, etc.), not the bricks, mortar, lumber, and drywall — all the building materials — which is clumsy, inefficient, and unnecessary. So, if Brooks Harris, one of the original developers of OMF who helped develop OMF Tool Kit, an application used by the post-production community, can circumvent these hurdles, all the better for Murch (Koppelman 2005 : 103).

Par sa description de l'OMF, Murch soutient que le monteur image a pris la bonne décision sonore. Il rejette l'idée d'un retour aux sources. Il exprime aussi un désir d'efficacité.

Il emprunte la voie unidirectionnelle de l'OMF. Or, s'il s'exprime en ce sens, ce n'est pas pour jouer le jeu de la promotion du protocole. On comprend que Murch voit un avantage à une configuration technique interopérable parce qu'il est un monteur qui pense et organise le montage de manière interopérable dès les premiers moments où il pose ses yeux sur les *rushes*. Contrairement à un monteur qui ferait une utilisation isolée du protocole OMF et qui risquerait d'encourager la compartimentation des départements pratiques, Murch cherche à « ouvrir » des espaces de création.

Pour comprendre cette pensée, reprenons pour point de départ la position double de Murch qui résonne dans cette question centrale : que partagent le monteur image et le monteur sonore ? S'ils partagent une série de gestes, ils partagent d'abord et avant tout un sens du rythme : rythme des mouvements, des affects, des mots et des émotions. En premier lieu, peut-être plus que tout autre monteur, Murch est sensible à la médiation audio-visuelle, à une communauté rythmique. Il a une vision holistique de ces réalités. Il est le monteur capable de faire fonctionner ensemble les continuums visuel et sonore à même une pensée et des gestes de montage, aussi gestes de composition. Il est en mesure d'entrevoir et même « d'entr'entendre » chacune des matières affecter le rythme des choses. Il le pense ainsi :

> *How does your involvement with sound inform your role as picture editor?* It's an advantage, because when I edit the film I tend to leave more room for something to happen in the sound than other editors. Because they might not be as interested in the sound, or out of insecurity, because they frequently don't know who is going to be mixing the film. If that's the case, there is a tendency to try to make everything happen in the editing, whereas I know I'm going to be mixing it, so I feel confident in leaving space for the sound to "do its thing" — kind of like what happens in a jazz ensemble. I can imagine how the saxophone is going to sound, metaphorically speaking. So it's like OK, let's leave some space for a saxophone solo, except in this case it's a car or a seagull or something (Murch cité dans Parisi 1999).

Quand Murch parle de laisser plus d'espace au son, c'est qu'il sait que la matière sonore a la puissance d'altérer la forme filmique, notamment le rythme de l'action, bien plus que ne pourrait l'accomplir seule l'articulation des images. Aménager cet espace, c'est dans cette perspective musicale laisser libre court à l'improvisation du saxophoniste solo, c'est-à-dire ne pas craindre les chocs des interventions sonores et d'une potentielle écoute démesurée, et accepter l'ambiguïté de cet espace indéfini.

Mon personnage conceptuel me chuchote à l'oreille que c'est le solo du contrebassiste (ou du joueur de basse) dont il devrait être question.

Prenons pour exemple cette séquence de l'interrogatoire de l'espion Caravaggio qui se déroule à la 96e minute du film *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996), dont la fabrication de la bande sonore a été supervisée par Pat Jackson, conçue par Walter Murch et mixée par Peter Berger, David Parker et Murch. Dans son introduction à ses conversations avec Murch, Michael Ondaatje révèle que, s'appuyant sur une idée non aboutie du scénario, le monteur a cherché à concevoir cette scène sur le fait que les nazis détestent les démonstrations de faiblesse (2004, p. xx (page liminaire)). Pour y parvenir, Murch convoque les puissances du montage pour faire ressortir une démonstration de faiblesse de la part de Caravaggio : « Don't cut me » dira-t-il trop de fois parmi le brouhaha du téléphone et du sténographe des Allemands. Seulement, pour amplifier cette ultime marque de faiblesse, Murch se sert du silence. Ce sont les sons de la mouche, d'une sirène au loin, de la sonnerie du téléphone, du cliquetis du clavier du sténographe qui cessent simultanément. Ce silence a cependant besoin d'espace pour être vécu, ressenti. Contrairement à un montage image qui aurait cherché à rendre seulement cette marque par des moyens visuels, Murch a préféré, préalablement à ces interventions sonores, aménager et composer un espace visuel rythmique, celui de quelques plans de réaction de Caravaggio, du major Müller et des militaires allemands, pour que le son, sous forme de silence, puisse intervenir sur la forme filmique — c'est bien là un geste de composition qui performe un acte d'écoute, celui d'« accentuer » l'absence. Ainsi, par son montage image, Murch aménage déjà une forme d'écoute, quelque chose comme une *écoute en creux*, c'est-à-dire une écoute qui refoule ou éteint, dans l'image, les points ou les instants d'occurrence sonore pour mieux entendre le silence.

Si Murch aménage de l'espace pour que les formes de montage puissent intervenir les unes pour les autres, Murch s'aménage aussi un espace de perception en cours de montage. De manière concrète, cela signifie premièrement qu'il écoute l'image pour mieux l'imaginer :

> And that's one of the peculiarities of the way I work. When I assemble a scene for the first time, I turn off the sound. Even if it's a dialogue scene. I look at the people's faces and imagine what they're saying and read their body language. Significantly, this envelope of silence allows me to imagine the mix the way it will finally be. I'm allowing the space for these sounds in advance. Even though I'm not sure exactly what they will be. […] It's important for me, when I first assemble a scene, to imagine the music and sound and the dialogue working together in some ideal dynamic form (cité dans Ondaatje 2004 : 271).

En se dégageant un espace perceptif pour le son, ce premier geste particulier de montage démontre une manière singulière d'anticiper la forme sonore. Cette prévision — ou devrais-je

dire « préécoute » — est à la fois acceptation et compréhension que cette « forme sonore à venir » viendra altérer l'espace du montage image ; c'est une désynchronisation du processus de montage (ou de mixage) sonore dans l'étape du montage image. D'une part, ce sonore imaginé fabule un rythme, des échelles de plan, etc. auxquels Murch pourra être sensible et qui auront force d'action sur la table de montage image.

Seulement, lorsqu'il se donne cette méthode, Murch la réclame entre autres sous la forme d'un dysfonctionnement :

> *Why do you cut without sound ?* […] But initially, I put myself in the state of mind of aphasics who can't speak or understand their native (or any other) language (Murch cité dans Katz 1997).

Murch requiert de pouvoir dissocier, suspendre certains sens. Ne pas entendre pour mieux voir, ne pas voir pour mieux entendre. Seulement, l'aphasie est une perturbation de la communication.

> *L'aphasique, dont l'expression et la compréhension du langage parlé et écrit sont fortement perturbées, ne peut formuler une explication ou une description d'un concept ou d'un objet qu'il est capable de percevoir et comprendre.*

Par là, Murch demande la suspension de toute forme de compréhension influencée par la connaissance d'un langage qui implique la compréhension des symboles, préjugés, et autres. Ainsi, le monteur image doit aménager son assemblage visuel sans lui imposer une structure contraignante, en laissant à toute matière filmique subséquente l'espace nécessaire pour se déployer — une certaine ambiguïté est alors nécessaire. Concrètement, cet espace, c'est celui d'un « re-montage en devenir » de l'image par le son.

2.1.3 Pour une ambiguïté fructueuse

Une idée commune se trace : « espaces » indéterminés, imaginés et désirés chez Murch, aires de travail, circuits d'idées, réseaux de systèmes de montage avec l'OMF. Dans chaque cas, il y a de la circulation, comprise comme mouvement des matières et de la pensée, et de l'indétermination, comprise comme une infinité d'espaces de travail, de création et de pensée. Il y a, de part et d'autre, l'idée d'interopérabilité. Et dans chaque cas, il y a un milieu propice à une « ambiguïté fructueuse » (*a fruitful ambiguity*) dirait Murch, une ambiguïté avec laquelle chaque corps de métier de cinéma peut révéler toute la richesse et la singularité d'un film (Ondaatje 2001 : 104). Cette ambiguïté est fructueuse parce qu'elle permet la remise en question de chaque agencement de matières de l'expression d'un film par une nouvelle

combinaison de matières, parce qu'elle nie l'idée de finalité, et donc de non-retour, et parce qu'elle mobilise toute forme de montage à tout endroit et tout moment. Cette interopérabilité, aménagée en ambiguïté, est fructueuse pour le cinéma parce qu'elle actualise les puissances de problématisation des formes filmiques.

Justement, cette ambiguïté n'est possible que si des « problèmes » résistent et persistent au fil de la création d'un film. Pour Murch, il est primordial de laisser des failles ou des questions qui obtiendront réponse plus tard dans le processus de création :

> And one of the most fruitful paradoxes, I think, is that even when a film is finished, there should be unsolved problems. Because there's another stage, beyond the finished film : when the audience views it. You want the audience to be co-conspirators in the creation of this work, just as much as the editor or the mixers or the cameraman or the actors are. If by some chemistry you actually did remove all ambiguity […] I think you would do the film a disservice (cité dans Ondaatje 2004 : 105).

Si, pour Murch, la création cinématographique est une suite de problèmes qui, de solution en solution, finiront par se résoudre chez le spectateur, certains problèmes doivent circuler de créateur à créateur et avoir force d'action sur la pratique de tel ou tel artisan de cinéma. Par exemple, Murch est conscient du potentiel spatial d'un son. Quand il enregistre une porte que l'on ferme, ce qui l'intéresse n'est pas la porte qui ferme, mais l'espace dans lequel la porte est fermée (234), convoquant non pas banalement une écoute causale mais une écoute *in situ*, en son sens le plus riche, une écoute réflexive qui prend conscience des puissances de l'espace *écouté* et *entendu*. Essentiellement, il est conscient que ce son rempli d'espace peut aussi véhiculer l'émotion liée à cet espace. Notamment, toujours dans le film *The English Patient*, ce n'est pas une série de plans vastes d'un paysage qui échappe au patient anglais qui arrivera à communiquer l'émotion de ce paysage, c'est la cloche et l'espace dans lequel elle résonne. Cet espace arrive à témoigner, par l'écoute, de la distance irréconciliable entre le personnage et la civilisation, sur des plans physique, géographique, temporel et culturel (244). Conscient de tout ce potentiel sonore, et que celui-ci doit avoir un espace (une durée, un rythme, des suggestions visuelles, etc.) pour se déployer, Murch ne clôt pas immédiatement son montage image, il installe des situations ambiguës, inachevées qui encouragent toute intervention des matières de l'expression du cinéma.

Par l'entremise du protocole OMF, l'interopérabilité met de l'avant la libre circulation des idées et des matériaux de cinéma et la fabrication d'un espace virtuel non-fini (ou devrait-

on dire *in*-fini) — s'apparentant à une grande surface de montage partagée — où tout peut être fait à tout moment. Ainsi, une véritable pratique interopérable du montage, qui rend possible le partage ou la reprise d'une idée ou d'une matière de l'expression par une autre entité, doit se fonder sur une ambiguïté fructueuse pour que ces divers gestes de composition relancent le problème sur de nouveaux territoires de création.

2.2 Une pensée interopérable, une pratique croisée, un processus désynchronisé

Tel que nous l'avons vu, la « pensée-montage » de Murch est axée sur l'aménagement d'« espaces » de création et la distribution dispersée de matières et d'idées. Ces deux concepts auront permis d'aborder l'arrimage montage image-montage son à l'avènement du numérique. Croisés, ils m'auront aussi donné l'occasion de dégager une idée favorisant l'appropriation des espaces de création par tous les intervenants du montage au cinéma : l'ambiguïté fructueuse. Ainsi, bien qu'elle repose sur des fondations techniques, la « pensée interopérable », en tant que plaidoyer pour une ambiguïté fructueuse, gagne à se transposer aux méthodes de toutes les créatrices et créateurs de cinéma.

Par conséquent, ce que je voudrais creuser davantage, c'est cette interopérabilité lorsqu'elle transpose les gestes et problèmes d'un praticien dans le champ d'un autre praticien du son et, enfin, la « désynchronisation » qui en découle. Ce que je voudrais démontrer parallèlement, c'est que l'apparition et l'adoption des technologies récentes ont fait émerger ce qui était déjà là, en puissance. En ce sens, on s'inspirera de la démarche de Altman (1985) qui, d'une part, s'intéresse à l'avènement de technologies et techniques de représentation pour analyser le cinéma et, d'autre part, s'intéresse aux discours des fabricants et utilisateurs de ces technologies, décelant potentiellement l'écart entre les usages prescrits (et les résultats espérés) et les usages bricolés (et les résultats réellement obtenus) — et, moi, dans le creux de cet écart, constatant la tension entre l'écoute (prescrite) dominante et les attitudes d'écoute inventées.

Ce que je plaide, enfin, c'est que ces moments de croisement « désynchronisés » peuvent aussi favoriser l'instauration[62] d'un espace fructueux, d'une rencontre indispensable entre pratiques, sans verser dans une « compartimentalisation » ou un isolement des praticiens et praticiennes, un danger bien réel de ces outils aux usages déterminés. Regardons cela de plus près, en s'attardant un instant au premier cas de figure : la rencontre entre la prise de son et le montage sonore.

2.2.1 Premier cas de figure : La prise de son virtuelle et in-finie

L'une des premières rencontres importantes entre les métiers du son au cinéma se déroule lorsque le monteur sonore écoute et aménage le son enregistré par le preneur de son. Tout d'abord, le monteur sonore écoute la variété des sons captés. Il écoute ce son direct tout en consultant les rapports de son. Cette combinaison écoute-lecture permet d'identifier le type de microphones utilisés, leur répartition et leur emplacement (perche, sans-fils sur tel comédien, microphone dissimulé). Le monteur sonore écoute également les sons libres. Il note et imagine les scènes ou lieux qui permettent l'utilisation de ces sons. Le « écoute ce que j'ai pris pour toi » du preneur de son se déplie peu à peu.

À partir de là s'ensuit le montage de ces sons captés. Le monteur sonore a force d'action sur la prise de son alors qu'il peut la découper et la remonter à sa guise, y appliquer des effets de filtration et de réverbération pour produire de nouvelles sonorités, par exemple. Cependant, ces actions ne sont pas liées au geste de prise de son en soi ; c'est de montage dont il s'agit. La prise de son a été faite : comme monteur, il faut maintenant négocier avec ce complexe sonore choisi et enregistré, fixé, il faut composer avec les attitudes d'écoute que ce complexe organise. C'est là, en quelque sorte, la limite du croisement entre prise de son et montage.

[62] En utilisant le terme « instauration », je fais référence au concept du philosophe Étienne Souriau qu'il définit de la manière suivante : « Nous appelons instauration tout processus, abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité, c'est-à-dire avec un éclat suffisant de réalité, et instauratif tout ce qui convient à un tel processus [...] » (*L'Instauration philosophique*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1939, p. 10).

2.2.1.1 Les outils de nettoyage du son : iZotope RX

Or, ce n'est plus tout à fait vrai. De nos jours, qui dit « montage du son direct » suppose aussi « nettoyage du son direct ». Le montage du son direct, appelé également montage des dialogues, est généralement orienté de sorte à atteindre la meilleure intelligibilité des voix. L'écoute causale y est favorisée, mais d'autres formes d'écoute sont impliquées dans cette tâche de montage : écoute « vococentrée », écoute régulée, écoute lisse, écoute anonyme ; une écoute qui cherche à ne pas être écoutée, à ne pas être visée[63], etc. L'intelligibilité d'une voix ne réside pas seulement dans sa clarté, elle repose aussi sur une continuité sonore sans aspérités, obtenue entre autres par des gestes de montage sonore, et l'élimination des distractions telles que le bruit ambiant discontinu, les sons imprévus qui affectent l'illusion de continuité, les sons buccaux désagréables (clics de salive, sibilance des consonnes « S », explosions des consonnes « P »), etc., obtenue cette fois-ci par des opérations de nettoyage à même des gestes de montage et de mixage sonores.

Avec le temps, cette opération de nettoyage est devenue la responsabilité du monteur sonore. Depuis les années 1990, quelques logiciels spécialisés de nettoyage sonore (les Cedar DNS, Waves DNS, Sonic NoNoise, Oxford Denoiser) ont fait leur apparition, aidés par les possibilités du numérique (Casas 2021 : 16-17). Au fil des ans, le logiciel Cedar DNS s'est imposé comme le seul logiciel capable d'éliminer le bruit (de fond ou de caméra) de manière transparente. C'était et c'est encore un logiciel très dispendieux, généralement employé à l'étape finale du mixage — je connais bien ce logiciel, j'ai vu bien des mixeurs et mixeuses l'utiliser, mais je ne l'ai jamais employé personnellement en 18 ans de pratique.

Mais, depuis le début des années 2010, ces logiciels ont pris leur envol. Il y a plus de choix, donc plus de visées, et des applications plus variées ; il y a aussi plus de compétition entrepreneuriale, rendant du coup ces logiciels plus accessibles et abordables. De ceux-là, le logiciel de réparation et de restauration sonore iZotope RX[64], distribué depuis 2010, est un outil

[63] Un peu comme le serait l'écoute de la musique de film dans le cinéma narratif classique, tel que spécifié par Claudia Gorbman : « […] but primary among its goals, nevertheless, is to render the individual an untroublesome viewing subject : less critical, less "awake" » (1987 : 5).
[64] Affublé du titre de « The Complete Audio Repair Toolkit » par la compagnie iZotope elle-même.

employé avant tout pour nettoyer les défauts courants d'une prise de son axée sur la voix, grâce à la technologie de sélection spectrale[65] (ou *spectral editing*).

Grâce à cette technologie, iZotope RX permet d'afficher la prise de son manipulée sous forme de spectrogramme (fig. 3) — c'est le point de départ du *spectral editing*.

Figure 3 : Capture d'écran de la fenêtre Spectrogramme d'un fichier sonore dans l'interface du logiciel RX7. iZotope.

Dans iZotope RX, l'axe horizontal représente la durée du son dans le temps (en secondes) et l'axe vertical représente le spectre des fréquences (en hertz). Enfin, au cœur du spectrogramme, plus une surface est colorée, plus son volume (en décibels) est élevé et important (et plus cette surface est noire, plus tel passage est silencieux). Ce logiciel affiche donc une représentation visuelle de l'intensité des fréquences sonores dans le temps.

Partant de là, on peut effectuer des manœuvres chirurgicales sur le son. Soit par manipulation manuelle que le fabricant du logiciel promeut ainsi : « L'affichage du spectrogramme du RX vous permet de trouver rapidement les bruits et d'utiliser une variété d'outils pour remplacer, atténuer ou supprimer les fréquences nuisibles[66] ». (Par ailleurs, notons

[65] Pour faire l'écoute d'une sélection spectrale, consultez ce lien : https://vimeo.com/546498071/716a38d006

[66] « RX 8's Spectrogram display allows you to quickly find noises and use a variety of tools to replace, attenuate or remove offensive frequencies ». Ma traduction. iZotope, s.d. (consulté le 23 novembre 2021), https://www.izotope.com/en/products/rx/for-post.html

que la version originale anglaise utilise le terme *offensive,* c'est confondant et intéressant à la fois : on déduit que c'est employé en son sens agressif, mais pourquoi, justement, ne pas utiliser le terme « *agressive* » et laisser sous-entendre, par *offensive*, que les fréquences sonores peuvent blesser, choquer, être désobligeantes ?) On peut aussi effectuer des manœuvres sur le son en demandant aux algorithmes du logiciel d'effectuer des opérations précises et déterminées à l'avance : « Alimentés par l'apprentissage-machine, des outils, tels que Dialogue Isolate, De-Rustle, Dialogue De-reverb et Spectral Recovery, vous offrent une puissance inégalée pour obtenir un dialogue au son incroyable »[67].

Par exemple, il est possible d'identifier des défauts dans la prise de son grâce à la visualisation par spectrogramme, de sélectionner et d'écouter la zone concernée suivant des paramètres qui s'apparentent à ceux des logiciels de manipulation d'image (tel qu'Adobe Photoshop), et de remplacer ou atténuer la portion sonore sélectionnée de manière transparente à l'aide de modules aux fonctions spécifiques. Cette transparence donnera l'impression que ce son a toujours été ainsi, sans défaut. Un exemple : le module « Dialogue Isolate » cherche simplement à discriminer le bruit irrégulier de la voix. (Si le bruit est régulier et constant, alors il faut utiliser « Dialogue De-noise ».) Dans un cas comme dans l'autre, l'utilisateur pourra déterminer s'il veut favoriser la voix ou le bruit, éliminer complètement la voix ou le bruit, grâce à quelques potentiomètres qui agissent sur la sensibilité du logiciel. Bien sûr, les résultats restent variables. La qualité originale de la prise de son y est pour quelque chose, l'application de paramètres plus ou moins sévères également. Ainsi, tantôt le résultat sera transparent, et tantôt, le résultat sonore sera rempli d'artéfacts numériques, signes qu'une machine est passée par là. Ce n'est effectivement pas encore parfait comme logiciel. Nous sommes loin de l'illusion parfaite. Pour l'avenir, iZotope fonde beaucoup d'espoir sur le potentiel de l'intelligence artificielle (l'apprentissage machine ou « *machine learning* »)[68], sur des procédures normées (ce que la compagnie iZotope nomme le « *order of repair* », l'ordre de réparation) et des

[67] « Powered by machine learning, tools like Dialogue Isolate, De-rustle, Dialogue De-reverb, and Spectral Recovery give you unparalleled power to deliver incredible-sounding dialogue ». Ma traduction. iZotope, s.d. (consulté le 23 novembre 2021), https://www.izotope.com/en/products/rx/for-post.html/.

[68] À ce sujet, voir Casas, Sam. 2021. « A Brief History of Noise Reduction », *CAS Quarterly*, printemps, p.17. Il faut également noter que, dans les années 2020, l'utilisation du *machine learning* et des réseaux neuronaux informatiques aura permis l'émergence de nouveaux plugiciels de nettoyage de la voix très impressionnants sur le plan des résultats. Cependant, comme la base de données qui entraine ces machines est axée sur l'identification et le détachement de la voix de son bruit de fond, c'est la voix et rien d'autre qui est « sauvée », encore une fois.

modules aux fonctions bien précises (dont les noms sont presque tous « De- » ou « Dialogue *quelque chose* ») ; autant de déterminations et de manifestations idéologiques nécessaires si l'on veut répondre au problème qu'est le nettoyage de tout son direct en vue d'une intelligibilité supérieure de la voix.

Or, si l'on contourne les visées téléologiques de cet outil, si l'on bricole avec les composantes de l'outil — qu'il faudrait appeler « *human learning* » pour faire un pied de nez à iZotope —, on actualise alors la « séparation illimitée » du champ des fréquences des sons, laquelle permet au praticien du son de tirer profit de chaque variable de chaque son. On isole des fréquences d'un son — et on les extrait du total sonore. Dès lors, au moins deux gestes de composition pouvant tracer un acte d'écoute se manifestent et s'offrent, comme possible, au monteur. Cette manœuvre peut permettre d'isoler une source sonore : on actualise alors une variable indicielle et/ou sémantique du son. Cette manœuvre peut aussi isoler une qualité sonore — des fréquences, une attaque : on actualise plutôt une variable matérielle du son. Une telle actualisation décuple les possibilités d'une pratique d'altération sonore, et ce, pour répondre à tel ou tel problème esthétique que le monteur rencontre lors de la création sonore d'un film.

À ce propos, je vous invite à écouter ce montage[69] d'un tutoriel vidéo sur l'emploi de iZotope RX comme « outil de narration » — ma traduction pour leur terme « *storytelling tool* ». Ce tutoriel est produit par iZotope et narré par David Barber, monteur et mixeur aux studios Juniper Post, situés en Californie :

***

EXTRAIT #03
Tutoriel vidéo : Emploi de iZotope RX comme « outil de narration »
Lien vers l'extrait retiré[70]

***

[69] J'ai effectué un montage de ce tutoriel pour en raccourcir la durée et aller à l'essentiel de mon propos d'aujourd'hui. J'ai également ajouté des intertitres pour aider à la compréhension de ce procédé assez spécialisé et narré en anglais. Le propos du tutoriel est le même dans sa version intégrale : David Barber, « Using iZotope RX for Powerful Dialogue Editing », iZotope, 2020, https://www.izotope.com/en/learn/rx-a-storytelling-tool.html/.

[70] Le lien retiré, inclus dans la version de soutenance intégrale évaluée, menait à un remontage écourté du tutoriel vidéo décrit. Cette opération avait pour but de rendre le propos plus clair et accessible, notamment par l'ajout d'intertitres en français. Le tutoriel complet et original, accessible via le lien indiqué en note de bas de page 69, éclaire et soutient également mon propos.

En prenant pour référence le film *The Killing of Two Lovers*, de Robert Machoian (2020), dont le son a été mixé par ce même David Barber, la manœuvre que l'on vient de voir est la première d'une série d'opérations qui consiste à séparer une prise de son déjà constituée de deux pistes déjà scindées (le sans-fil situé sur l'homme adulte et le microphone caché dans un sac) en une multitude de couches isolées les unes des autres, couches qu'il sera dorénavant possible d'attribuer à des personnages (leurs voix mais aussi leurs respirations) ou à des actions à l'écran (les pas de course des garçons, les applaudissements du père, la vrille sonore de la fusée). Une fois effectuée la séparation des cris des garçons, de la respiration du père et du son de la fusée, une fois le bruitage et les ambiances ajoutées et montées de manière à pouvoir aussi les isoler sur des pistes séparées, il sera possible de distribuer spatialement dans le système de diffusion tous ces éléments sonores dans les espaces que convoquent les plans larges, tel que le souhaitaient le concepteur sonore Peter Albrechtsen et David Barber.

Grâce à un bricolage plus poussé de ce logiciel, le geste de composition ultime qu'on peut faire, c'est celui d'exécuter un panoramique sonore. Le monteur sonore avait besoin de convoquer les puissances de spatialisation du son pour offrir, en plus de l'écoute causale standard, une forme d'écoute large, mais également fragmentée : chaque action a sa source sonore dans sa zone dédiée de l'écran. Ce faisant, par cette forme d'écoute, le monteur sonore arrive à communiquer deux aspects : la largeur des paysages filmés et mis en image — aspect le plus évident — et la séparation physique des personnages, fragmentation et explosion en cours d'un couple et d'une famille — aspect thématique le plus important pour le film.

Afin d'obtenir un tel panoramique au moment de la prise de son, un preneur de son aurait pu chercher à distribuer sur le plateau de tournage un grand nombre de microphones, et suivre ainsi les déplacements des personnages, et couvrir ainsi les zones géographiques de la diégèse. Cela dit, même dans ces conditions, les personnages sont parfois si proches les uns des autres, que leurs actions sonores auraient contaminé les microphones attribués aux uns et aux autres — ce qui aurait rendu, finalement, une telle opération impossible à même le geste original de prise de son.

Or, pour être en mesure de faire cela après coup, ou pour contourner les limites physiques de la captation sonore, il a fallu virtualiser ce geste de distribution des microphones, un geste de prise de son, dans des opérations de montage. En doublant, en triplant, en quadruplant le

même son, mais en allant chercher chaque fois la portion spécifique et intéressante s'agissant de l'enjeu narratif, on invente des microphones qui n'ont pas existé, on re-fait la prise de son. C'est spécialement ce geste qui m'intéresse ici. En d'autres mots, cette technologie utilisée en montage permet de sonder l'*in*-finité de cette prise de son, *in*-finité voulant dire que l'on nie la finalité et l'immuabilité de la prise de son.

Dans la démonstration de l'extrait #03, David Barber a fait fi des déterminations inscrites dans les modules de nettoyage du son — il les a adaptées, il les a contournées, il les a ignorées. Pour ainsi dire, il a bricolé son outil, ce qui a permis « d'inventer » une prise de son. Dit simplement, le logiciel iZotope RX permet une sélection « illimitée » des éléments virtuellement impliqués dans la prise de son — je mets « illimitée » entre guillemets, car les résultats sonores et leur utilisation subséquente restent variables, tel qu'expliqué précédemment. Tout de même, l'idée demeure. Par là, le son enregistré n'est plus une donnée comportant des contraintes non négociables ; il devient une réserve (et non pas une infinité) de possibles parce que le monteur sonore a entrainé le logiciel non pas à corriger un son en vertu d'un idéal, mais à sonder la prise de son pour en découvrir tout le continuum sensible. Cette prise de son, actuelle et virtuelle à la fois, est le commencement de la bande sonore, mais inachevée. Cette prise de son *inachevée* « suscite chez celui qui la contemple le désir de faire advenir en elle et par elle une existence esthétique supérieure » (Fruteau de Laclos 2011 : 934). Le monteur sonore convoque une écoute comprise ou impliquée dans le logiciel iZotope RX — que j'appellerais « écoute spectrale »[71] — et donne une existence (parmi d'autres) à ce son enregistré inachevé, et ce, en refaisant une prise de son par les moyens du logiciel RX, une prise de son tout aussi virtuelle. Il faut dire qu'à elles seules, les puissances (et les joies) de « l'écoute

[71] La musique spectrale partage quelques similitudes avec ce que je nomme « écoute spectrale ». La musique spectrale est un genre musical contemporain qui se concentre sur l'analyse et la transformation des spectres sonores, c'est-à-dire les composants fréquentiels d'un son. Les compositeurs et compositrices de musique spectrale utilisent des logiciels comme le sonographe pour visualiser et analyser les spectres sonores — tel le spectrogramme dans iZotope RX —, permettant ainsi de manipuler les harmoniques et les timbres de manière très précise. « […] [I]l s'agit, dans une démarche quasi phénoménologique, de revenir au son même, et, plus précisément, aux composantes du spectre sonore. Le son n'est pas pour Gérard Grisey un matériau neutre, inerte, permutable et interchangeable. […] Chaque son possède des qualités acoustiques qui lui sont propres et cette reconnaissance permet au compositeur de jouer avec l'immense palette des sons, du son sinusoïdal jusqu'au bruit blanc, en passant par l'utilisation de fréquences non tempérées. » (Verdier 2009 : 110). En ce sens, la pratique de la musique spectrale, ses techniques, ses visées esthétiques et poétiques, ne sont pas sans rapport avec ce que je décris et avec l'idée de prise de son *in*-finie. « S'il est vrai que notre modèle est la nature même des sons, il faut l'entendre au sens de point de repère ou de balise pour une dérive imaginaire où tout est possible » (Grisey dans Verdier 2009 : 110).

spectrale » dans le logiciel iZotope RX sont suffisantes pour amorcer l'exploration de la réserve de possibles du son enregistré et imaginer les manipulations éventuelles sur le continuum sonore. Par ailleurs, si cela a été précédemment défini comme un geste de recherche-création permettant d'atteindre à l'exercice supérieur du montage sonore, ici, « l'oreille du monteur sonore à l'écoute de *tout* » trouve résonance concrète dans la forme d'une exploration critique de la technique ou de l'instrument : le « logiciel qui permet de sonder *tout* ».

Par ce geste de potentialisation, non seulement le monteur sonore « refait » la prise de son, mais le praticien se « désynchronise » de son champ d'opération et ouvre son acte de création. Dans cet appel à faire, le monteur sonore désynchronise sa pratique en entrant en interférence avec celle d'un autre praticien et explore les puissances de l'inachèvement. Alors, il est possible pour lui de prendre la pleine mesure du *faire* des autres créateurs, du potentiel de l'écoute spectrale comme un mode d'exploration de l'inachèvement, et de l'inachèvement qu'il est tout aussi judicieux de laisser dans son propre travail — répondant du même coup à l'appel de « l'ambiguïté fructueuse » de Walter Murch.

2.2.1.2 Les outils de distorsion du son

Si nettoyer avec précision une prise de son, en isoler des composantes précises sont une affaire de technologies des années 2010, inversement, salir et dégrader une prise de son est possible depuis fort longtemps[72]. Cependant, l'idée qui provoque cet appel à la distorsion sonore peut prendre sa source dans un désir pratique de « refaire » une prise de son, d'avoir été là pour faire tel enregistrement de son, etc., bref, dans une « désynchronisation » de sa pratique.

Vouloir arriver plus tôt n'est plus seulement une revendication, ça devient pathique.

En 2020, j'ai eu l'occasion de faire le montage sonore du film *Rumba Rules : nouvelles généalogies* de David Nadeau Bernatchez et Sammy Baloji (qui ont également assuré la prise de son), documentaire sur la rumba congolaise, genre musical afro-cubain, entendue grâce aux rythmes du groupe Brigade Sarbati. Le mixage a été fait par Alexis Pilon Gladu. Le synopsis est le suivant :

> S'immisçant dans le quotidien d'un orchestre de rumba à Kinshasa, *Rumba Rules* invite à une incursion dans les arcanes d'une musique monumentale de l'Afrique moderne. Ya

[72] Cela a d'ailleurs été évoqué au chapitre précédent, lors de la description et l'analyse critique pratique de l'audio-visionnement du plan de la salle de bain du restaurant (et de sa séquence), alors qu'il a été question de distorsion et de saturation désirée du signal sonore.

> Mayi, Alfred Solo, Kirikou, Lumumba, Pitchou Travolta, Panneau Solaire, Soleil Patron, Xena La Guerrière et bien d'autres: ils sont, bon an mal an, près d'une trentaine à alimenter la vie créative de l'orchestre de Brigade Sarbati. Entre les séances en studio et les multiples répétitions, dans les coulisses comme sur les planches des concerts, les personnages se révèlent et la force de l'orchestre se déploie. Des musiciens d'hier à ceux d'aujourd'hui, des supporteurs du quartier aux mécènes de la diaspora, cette polyphonie est celle d'une capitale africaine et de ses multiples temps[73].

Mis à part la tâche monumentale de témoigner de la vitalité de cette musique par l'entremise de la bande sonore, l'un des problèmes rencontrés se trouvait dans la séquence d'un concert important, séquence se situant au milieu du film. Dans le récit documentaire, c'est un concert pour lequel les membres ont beaucoup répété chants et danses, et c'est également un concert qui permettra à la Brigade « de témoigner de sa supériorité » sur les autres groupes de rumba congolaise en matière de divertissement, de performance et de qualité de spectacle. Tout autant entrevu lors de mon premier visionnement que relevé par le cinéaste lors de nos premiers échanges de travail, le problème était le suivant : comment gérer et moduler l'intensité de ce moment de concert, déjà jaillissant en soi, sans toutefois « perdre trop d'énergie », question d'être en mesure de se différencier par rapport aux autres concerts montrés dans le film. J'amorce le travail sur le film et volontairement, je mets de côté cette séquence pour la travailler lorsque j'aurai une idée ou deux de la manière de l'approcher.

Chaque préparation en vue d'un film est différente. Tout dépendant de la durée du film (court ou long), tout dépendant du temps de montage qui nous est accordé, tout dépendant de l'état de finition d'un film (accès à un montage image non-terminé *versus* un montage image verrouillé), on regardera une ou plusieurs fois le film. Puis, si on ajoute le contexte du travail de montage comme dans le cas présent, on pourra voir une séquence non-travaillée des dizaines voire des centaines de fois. Disons que cette séquence du concert, je l'ai vue à plusieurs reprises. Je l'ai vue et revue à des degrés divers d'intensité. Tantôt écoutant seulement la musique, tantôt envoûté par la chorégraphie des membres de la Brigade, tantôt « désynchronisant » mon écoute en imaginant tel ou tel geste de montage, je revoyais cette séquence. Puis, dans un énième visionnement, j'ai porté mon attention sur le public, et plus précisément, le plan de trois membres du public, dansant sobrement, situés à quelques centimètres de l'un des haut-parleurs de scène.

[73] Pour plus de détails sur le film, voir https://www.spira.quebec/film/513-rumba-rules-nouvelles-genealogies.html

plan au pied de la scène-cadrage-membres du public à proximité d'un haut-parleur tonitruant

J'ai tout d'abord pensé à leurs pauvres oreilles… et à mes pauvres oreilles de monteur sonore si je me retrouvais dans une telle situation. Pourtant, ceux-ci affichaient un visage inaffecté, voire bienheureux, devant ce haut-parleur.

plan au pied de la scène-cadrage-membres du public à proximité d'un haut-parleur tonitruant et leur visage

Tout à coup, cela me communiquait enfin autre chose. Je percevais, devant l'insistance fabulée de cette femme dansant à proximité du haut-parleur, une écoute tout aussi fabulée de cette qualité sonore entendue au travers du haut-parleur : le son du concert en distorsion et en saturation, quelque chose comme une écoute *lo-fi* en sourdine. L'idée a tout à coup levé, tel le lièvre que l'on chasse. Il fallait faire place à la distorsion dans la diffusion de cette musique pour arriver à gérer les modulations de son énergie.

Un peu naïvement, j'ai interrogé le réalisateur, lui demandant s'il était possible d'écouter et de vivre pleinement un concert tout en se tenant à proximité du haut-parleur, voulant valider si cela constituait une habitude liée à ce genre musical. Réponse obtenue : « Oui, ça se passe parfois comme ça ». L'idée de procéder par distorsion de la musique n'est plus qu'une idée conceptuelle ou énergétique, elle trouve désormais ses racines dans les traditions mêmes de cette musique et de ses performances.

Le preneur de son a la mission de capter les sons, tout en s'assurant que ceux-ci répondent à des critères techniques qui les rendront favorables sinon parfaits pour l'écoute — et soudainement me revient la scène de la salle de bain du restaurant dans *Punch-Drunk Love*. S'il a du temps supplémentaire et de l'équipement de prise de son additionnel, il pourra organiser des prises de son autres, plus expérimentales, comme celles idéalisées du haut-parleur à proximité — ou de la destruction d'une salle de bain. Il faut également que le cinéaste et / ou le monteur sonore ait communiqué cette idée au preneur de son pour que celui-ci s'organise en conséquence. Un alignement des astres extrêmement favorable est en quelque sorte nécessaire pour accomplir cette idée en temps réel.

Puis, bien honnêtement, cette idée, cette envie, elle a émergé après plusieurs visionnements d'une même séquence, d'une même image.

plan au pied de la scène-cadrage-membres du public à proximité d'un haut-parleur tonitruant et leur visage-distorsion sonore

L'envie d'avoir été là sur place, pour réellement faire la prise de son à proximité de ce haut-parleur, pour capter la distorsion, pour comprendre l'énergie, c'est la mienne. Heureusement, des outils du numérique nous permettent, dans ce cas précis, de « refaire la prise de son » et de répondre à ce désir de montage, de redonner une forme d'écoute au spectateur : l'expérience physique d'être là, traduite en distorsion, devant ce haut-parleur, happé par les décibels.

De nos jours, bon nombre de plugiciels (ou « *plugins* » en anglais) fonctionnant sur le logiciel Pro Tools (comme les SoundToys Decapitator, FabFilter Saturn, Air LoFi, etc.) rendent possibles la dégradation d'un signal sonore par simulation de procédés électriques ou acoustiques : saturation, distorsion, baisse de la qualité ou du nombre de fréquences d'échantillonnage, etc. Les fabricants de ces plugiciels proposent même des interfaces graphiques qui émulent ou reprennent les interfaces des *tape machines*, des amplificateurs et des circuits électroniques d'antan, épousant à la fois le marketing de la nostalgie et la nostalgie d'une manipulation aisée qui aurait été le propre de ces outils analogiques ou électroniques d'avant le numérique. Ici, ce ne sont pas les praticiens qui bricolent de manière anachronique, ce sont les spécialistes en création informatique qui branchent « le passé » sur « le futur ».

Suivant ces possibilités, un second désir émerge dans le processus de création sonore pour le documentaire *Rumba Rules :* celui de privilégier la transmission de l'énergie intrinsèque à la performance scénique plutôt que celle liée à la musique en tant que telle, qui a été abondamment présentée dans d'autres parties du film. Cette approche résultait d'une réflexion approfondie sur la manière de représenter l'essence de la rumba congolaise, non seulement à travers sa mélodie et ses rythmes, mais aussi par l'intensité et la vitalité qu'elle incarne et exprime.

plan au pied de la scène-cadrage-membres du public à proximité d'un haut-parleur tonitruant et leur visage-distorsion sonore
énergie contagieuse

En conséquence, j'ai pris la décision d'évacuer partiellement la source musicale traditionnelle pour mettre en exergue la pulsion et la vigueur qui animent le concert. Cette démarche amplifie, à une échelle grandiose, l'importance de la performance scénique — notamment les chorégraphies et les mouvements intenses du corps — qui sont des éléments

clés de la rumba congolaise. Dans cette optique, la musique, bien que distorsionnée, n'est plus le seul vecteur de l'expérience ; elle devient un matériau sonore malléable et un moyen d'accentuer l'aspect visuel et corporel de la performance.

Par la manipulation des qualités tonales, harmoniques, temporelles et spatiales de la musique, je m'efforce de créer un nouvel espace sonore. Je cherche à favoriser une forme d'écoute qui va au-delà d'une diffusion conventionnelle du spectacle, invitant ceux qui audio-visionnent à ressentir l'énergie brute (et la passion) qui se dégagent de la scène. À mon sens, la distorsion sonore, utilisée avec parcimonie et précision, renforce la présence et l'impact des mouvements, des gestes et de l'expression corporelle des danseurs, danseuses et musiciens en faisant lever au moins deux formes d'écoute. La première, une *écoute de la pulsion*, forme d'écoute qui se concentre sur la perception et l'appréciation des éléments rythmiques et énergétiques des sons (ou de la musique dans ce cas-ci). Elle impliquerait, en quelque sorte, une connexion avec l'aspect matériel et corporel de la musique, mettant en avant les rythmes, les battements, et les dynamiques qui provoquent une réaction physique quasi instinctive chez l'auditeur. Et la deuxième, une attitude d'*écoute brute*, oscillant entre l'*ouïr* et l'*entendre*, court-circuitant l*'écouter*, qui impliquerait une attention particulière aux textures sonores, aux imperfections et aux limites du sonore, capable elle aussi de frapper nos corps — une écoute haptique qui ne nécessiterait pas des points de synchronisation entre le toucher à l'image et son retentissement sonore.

***

EXTRAIT #04

Rumba Rules, nouvelles généalogies de David N. Bernatchez et Sammy Baloji (2020)
Comparaison de la séquence où s'enchaine un concert de Brigade Sarbati et Kinshasa la nuit :
Sans distorsion (A) et avec distorsion (B) - stéréo

***

La musique du concert de l'orchestre de Brigade Sarbati retrouve « ses qualités écoutables et agréables » à la toute fin de la séquence, alors qu'à l'image, on quitte les lieux du concert pour se promener dans la nuit de Kinshasa. Au lieu d'assister banalement à une série d'images de la ville, la musique, tout à coup renouvelée, infuse la ville et ses rythmes urbains. Ce croisement rythmique n'aurait pas eu lieu si le concert avait été donné tel quel (telle que la prise de son l'avait capté). C'est l'envie d'avoir été là, prendre le son de ce haut-parleur que je voyais, c'est ce geste de composition qui entraine le son sur le chemin de la distorsion, vers cette écoute

technique, certes, mais surtout une écoute qui compose avec les seuils d'audibilité de l'*ouïr*. Mais c'est également une forme d'écoute haptique, qui traverse et dynamise le corps du spectateur de concert comme celui du spectateur dans la salle de cinéma ; c'est une forme d'écoute qui configure et met de l'avant divers régimes sensibles (vision attentive des corps dansants, oreille saturée, pulsation haptique des corps) pour rendre singuliers, dans le cadre du film, cette performance scénique et cette circulation dans la ville.

Il faut finalement dire que mes propositions d'écoutes ont engendré une réflexion des cinéastes à propos du montage image de cette séquence. À la suite de l'écoute de mon montage sonore, ceux-ci ont notamment revisité l'enchainement des plans finaux du concert. Ils ont retiré une scène qui agissait à titre d'intermède du concert et ont terminé la séquence sur des plans de dos de la Brigade Sarbati (au lieu de les revoir de face une dernière fois) et ils ont remonté l'ordre des plans du « night life » de Kinshasa. Par la suite, j'ai simplement réajusté le tir de mon montage sonore — quelques remaniements de synchronisation ou de ponctuation audio-visuelles —, tout en maintenant précieusement les mêmes objectifs d'écoutes ; ce travail devenant le théâtre d'une remarquable pratique interopérable.

En somme, je, monteur sonore de *Rumba Rules*, j'ai vu et revu une séquence de ce film, j'ai perçu un « problème » esthétique et poétique, un espace « indéterminé » et possiblement fructueux (comme nous dirait Murch) dans ce concert, j'ai intensément porté attention à une image — son cadrage, les personnages qui s'y trouvent, leur disposition, c'est-à-dire des matières de l'expression d'un film — et j'y ai perçu diverses formes d'écoute du concert, qui pouvaient être redonnées par la distorsion, qui pouvaient être redonnées parce que je me transposais en preneur de son, pendant ce concert, ayant envie de capter ce haut-parleur et rien d'autre. L'utilisation d'un plugiciel de saturation permet de remodeler le son enregistré de manière à refléter cette dynamique énergétique. En adoptant des techniques de traitement sonore inspirées à la fois des pratiques traditionnelles et des innovations numériques, le montage sonore du film devient une exploration artistique, cherchant à capturer l'essence même de la rumba congolaise, non seulement en tant que genre musical, mais en tant qu'expression culturelle vivante et vibrante, et une exploration des puissances de la prise de son. Comme si, pour répondre à l'*in*-détermination, il fallait que la prise de son reste *in*-finie.

2.2.2 Deuxième cas de figure : Le pré-mixage

La deuxième appropriation désynchronisée que j'aimerais déplier, c'est celle qui surgit comme un véritable événement entre montage sonore et mixage : le pré-mixage. Il faut dire que cette rencontre croisée s'opère déjà à plusieurs niveaux : il y a les appels et les discussions en amont du projet ou pendant le montage portant sur les choix et les possibilités esthétiques, techniques et poïétiques ; les rencontres d'évaluation du son direct ; les propositions spontanées d'écoute de sons ; les échanges sur la disposition et l'arrangement des pistes sonores selon leur type ; la passation même du projet, etc. Par ailleurs, certains de ces croisements sont liés à des systèmes de production régionaux et géographiques. On l'a déjà évoqué, aux États-Unis, étant donné la grande division des tâches, plusieurs monteurs ou monteuses sonores en chef font également partie de l'équipe chargée du mixage. Dans cette structure, le principe de la « nouvelle oreille qui aura une nouvelle perspective sur le son du film » reste — de nouveaux mixeurs se joignent au projet après l'étape du montage sonore. Puis, le « monteur-devenu-mixeur » assure une certaine transition pour expliquer, défendre, valider les choix esthétiques faits au montage. En ce qui a trait à ma propre expérience, au Québec, peu de personnes qui montent du son font également du mixage. Pour assurer la transition et le suivi de la bande sonore, le monteur sonore en chef assiste au mixage. Il prend part aux discussions sur la création sonore, mais n'intervient pas sur le mixage. Il ne manipule pas les outils du mixage, c'est-à-dire la console de mixage. S'il manque des éléments sonores ou si l'on doit changer tel ou tel élément, on demande au monteur sonore de faire des corrections : toutefois, cela reste de l'ordre du montage sonore. C'est ce qu'on appelle le « monteur au mix ».

> It's true that many people do both jobs, and the equipment to do both jobs is strikingly similar, but it's also true that editing sounds is still a different kind of work from mixing sounds (Randy Thom cité dans Giardina 2021).

Quoiqu'il en soit, ce qui a facilité la transition du montage au mixage ces vingt dernières années, qu'on ait affaire à un « monteur-devenu-mixeur » ou à un monteur qui accompagne de près le mixage, c'est l'utilisation répandue du logiciel Pro Tools de la compagnie Avid Technology. Ce logiciel est une interface numérique de manipulation sonore — un DAW, comme je le mentionnais plus tôt — qui permet d'enregistrer, de monter et de créer des fichiers sonores. Ce logiciel possède deux interfaces principales. La première, nommée « Edit » (fig. 4),

sert à monter, superposer et juxtaposer différents clips sonores sur plusieurs pistes. Cette interface fonctionne sur le principe d'une ligne du temps — une *timeline*.

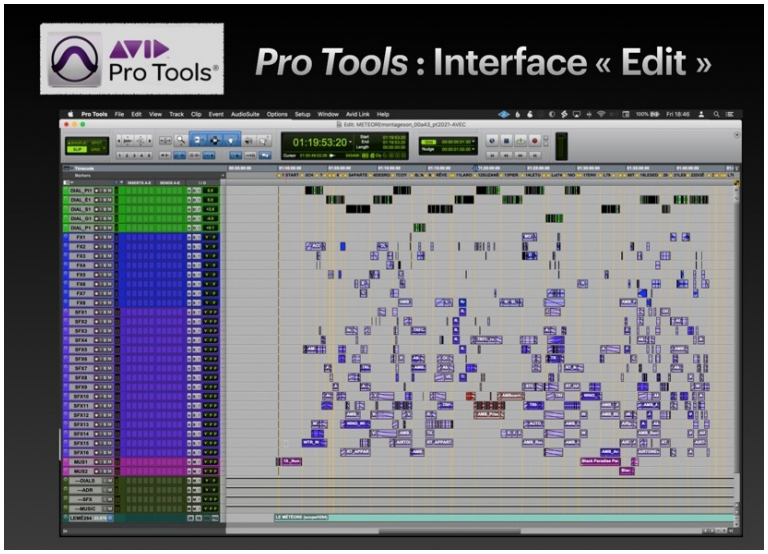

Figure 4 : Interface graphique de la fenêtre « Edit » du logiciel Pro Tools 2021.3 de la compagnie Avid Technology.

Figure 5 : Interface graphique de la fenêtre « Mix » et du plugiciel « Channel Strip » du logiciel Pro Tools 2021.3 de la compagnie Avid Technology.

La deuxième interface principale, appelée « Mix » (fig. 5), reproduit l'environnement graphique d'une console de mixage, avec ses inserts et ses potentiomètres. Ainsi, ce logiciel a les capacités d'un enregistreur multi-pistes, d'une station de montage et d'une console de mixage, tout cela rassemblé dans un univers numérique, ce qui permet des opérations non-linéaires et non-destructives. On peut expérimenter, se tromper et revenir sur ses pas sans crainte d'endommager le matériel sonore capté et utilisé. Enfin, grâce à certaines compatibilités

avancées avec la vidéo et le logiciel de montage image AVID[74], lui aussi très répandu dans les milieux du montage image, le logiciel Pro Tools est devenu le standard de l'industrie de la postproduction sonore de cinéma : ce logiciel est omniprésent. La grande majorité des outils des monteurs sonores et mixeurs transitent par ce logiciel, ce qui en fait non pas nécessairement l'outil technique principal, mais l'outil technique central.

Or, du moment où monteurs et mixeurs partagent le même outil, monteurs et mixeurs peuvent envisager de faire les manœuvres de création généralement liées au métier de l'autre. Simplement dit, un mixeur peut re-monter du son. Et, comme je l'évoquais en introduction, un monteur peut pré-mixer.

Le pré-mixage, c'est essentiellement deux événements. C'est premièrement, comme son nom l'indique, un pré-mixage des sons, c'est-à-dire une pré-calibration ou un préréglage du volume (en décibels) des éléments sonores montés.

> With optical and magnetic film-based sound editing, editors would apply particular stock effects from a studio library. The task of choosing specific effects to match the picture sync were usually first auditioned at a mixing session as part of the pre-dubbing or "first assembly" process (Wright 2011 : 327).

Avant l'apparition des outils numériques, on montait les sons en essayant de s'imaginer comment ils allaient « sonner ensemble ». Il fallait attendre l'étape du mixage pour « écouter ensemble »[75]. De nos jours, il n'est plus nécessaire d'attendre jusque-là : on monte, on pré-mixe et on obtient une audition très proche du résultat final… De plus en plus, je dirais que l'on atteint le résultat final même.

> Certainly we *edit*, that is make choices. […] But to perform our primary role, to make choices, we need to hear how one sound works with another. […] Are we not, in a sense, premixing ? (Bergren 1997 : 87)

[74] Il y a de cela déjà quelques années, le nom du logiciel de montage image et le nom de la compagnie étaient le même. On différenciait le logiciel par l'utilisation exclusive de lettres capitales.

[75] Si on était chanceux, cette « écoute de l'ensemble » avait lieu dès l'étape du montage sonore lors d'une rencontre appelée *interlock*. Martin Allard, monteur sonore, en décrit les grandes lignes : « Puis, en cours de montage (ça ne se fait plus comme ça, ici, malheureusement), on allait faire ce qu'on appelait des *interlocks* : c'est-à-dire qu'on partait avec toutes nos bobines et on les mettait sur des grosses machines – des *dubbers* – et on écoutait pour la première fois, avec le mixeur, tous les éléments de notre montage réunis ensemble. Tout le montage sonore vous apparaissait alors dans son entièreté, dans toute sa réalité, au moment où toutes ces machines travaillaient ensemble et que le mixeur ouvrait les pistes et vous le faisait entendre. On avait, en général, deux interlocks pour voir où notre travail en était rendu. Le réalisateur prenait aussi connaissance du travail accompli, et on pouvait ainsi prendre des décisions avec lui » (2008 :4).

Avec l'avènement du logiciel Pro Tools, les monteurs et monteuses se sont tranquillement approprié ces paramètres de contrôle du volume des pistes. Pourtant, ces paramètres sont réputés être associés à la portion « mixage » du logiciel. En faisant cela, les responsables du montage sonore impriment déjà des mouvements de potentiomètres à même la session de travail, appelées automations de volume. Cela fait l'affaire de certains mixeurs, alors que, pour d'autres, ça les agace. Ils préfèrent que leurs potentiomètres se retrouvent au départ à 0 dB (au seuil de normalisation) ou à -∞ dB (c'est-à-dire complètement fermés). Dans ce contexte, le mixeur demande d'entrée de jeu au monteur : est-ce que je peux effacer tes « automations de volume » ou dois-je les garder ?

Cependant, il faut ajouter que l'apparition du paramètre *Clip Gain*, qui affecte le volume d'un clip sonore (dans la portion « Edit » de l'interface logicielle), et non celui de la piste sonore (fig. 6), a contenu ces possibles recoupements.

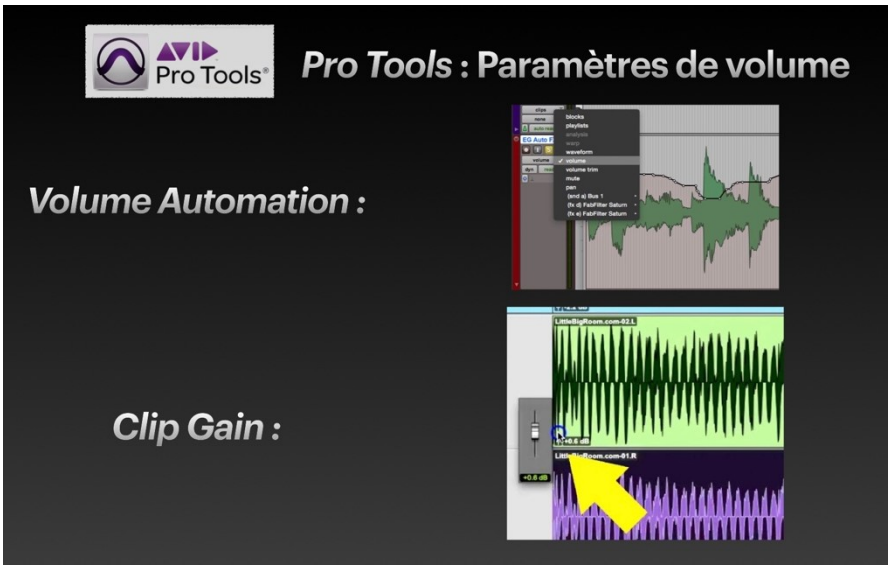

Figure 6 : Différents paramètres de volume du logiciel Pro Tools 2021.3 de la compagnie Avid Technology.

Une légende urbaine circulait à propos de l'avènement de ce paramètre il y a une dizaine d'années à l'occasion de la mise à jour majeure du logiciel : ce paramètre serait apparu suite à une demande de l'association syndicale représentant les monteurs et monteuses sonores aux États-Unis, différente de celle des mixeurs et mixeuses, une demande visant à ce que chaque département ait son paramètre afin d'affecter le volume des sons. De toute façon, peu importe le paramètre employé, la notion de pré-mixage reste bien présente pour prérégler le volume des éléments sonores.

Deuxièmement, le pré-mixage est aussi une étape incitant à appliquer des paramètres d'harmonisation du son, surtout depuis l'apparition récente de plugiciels dont les résultats sonores sont orientés vers un idéal de transparence du son. Ces plugiciels sont des logiciels aux fonctions très précises qui se greffent au logiciel principal, en l'occurrence Pro Tools : certains d'entre eux s'affairent à nettoyer le son comme on l'a fait avec iZotope RX, d'autres à appliquer des paramètres d'égalisation des fréquences ou de compression du son.

Cela dit, le fonctionnement de ces plugiciels est de plus en plus automatisé, c'est-à-dire que l'intervention de l'usager est réduite voire accessoire, et ce, en faveur d'interventions assurées par des algorithmes, une intelligence artificielle ou du *machine learning*. On voit de plus en plus de plugiciels cherchant à produire presque automatiquement des éléments sonores dont les attaques sonores sont d'emblée atténuées, les résonances indésirables effacées (OekSound spiff & soothe2[76]), et la réverbération contenue (Zynaptiq Unveil[77], RX De-reverb), etc. Dans bien des cas, les monteurs appliquent ces paramètres pour faciliter le travail du responsable du mixage et utilisent donc les plugiciels selon leur capacité à répondre à un problème particulier. Mais, en d'autres moments, l'harmonisation neutre du son n'est pas ce qui est recherchée : le monteur sonore devra négocier avec ces outils, contourner leurs déterminations, pour promouvoir ou mettre de l'avant une autre proposition sonore. Par exemple, avec le module « De-reverb » de iZotope RX (qui permet de retirer ou diminuer la réverbération d'un signal sonore), il est possible d'écouter le contenu retiré en cours de nettoyage du son et de l'écouter en lui-même. Ce contenu « sale » (pour rester dans la logique du nettoyage) peut servir d'élément sonore inattendu pour créer un son saccadé et distant, fait seulement des chutes de la réverbération (appelées *tails*).

Partant de ces principes, j'observe deux raisons qui expliquent cette désynchronisation du montage, qui inclut tout à coup le mixage ; j'oserais même dire que ces raisons, je les vis dans ma pratique. La première, c'est celle d'un désir de contrôle et d'efficacité pour partager et

[76] La compagnie OekSound définit son plugiciel ainsi : « [soothe2 is a] dynamic resonance suppressor. It identifies problematic resonances on the fly and applies matching reduction automatically ». Oeksound, s.d. (consulté le 22 juillet 2024), https://oeksound.com/.

[77] La compagnie Zynaptiq définit son plugiciel en ces termes : « Based on our proprietary, artificial intelligence-based MAP (Mixed-Signal Audio Processing) technology, UNVEIL allows fixing previously unusable location audio and dialog, tightening up live music recordings, removing reverb and "mud" from musical signals, as well as creative sound design ». Zynaptiq, s.d. (consulté le 22 juillet 2024), https://www.zynaptiq.com/unveil/.

conserver nos intentions de création sonore lors du passage au mixage. Je cite le monteur sonore Mark Mangini : « Maintenant, parce que je travaille sur des interfaces numériques, le travail que j'apporte à l'étape du mixage a un degré de préparation plus élevé » (88). Non seulement cette préparation est plus avancée, elle est aussi plus manifeste et tangible : par là, les monteurs peuvent arriver en mixage avec leur proposition sous forme audio-visuelle, c'est-à-dire un film presque mixé, qui inclurait les formes d'écoute convoquées et désirées, au lieu de devoir expliquer oralement ses intentions — ou graphiquement à l'aide de ses interminables et longues feuilles de mixage (*mixing cue sheets*) (fig. 7), ces feuilles contenant des représentations graphiques des pistes de montage, des temps et des durées des éléments sonores, et de leur intensité (souhaitée).

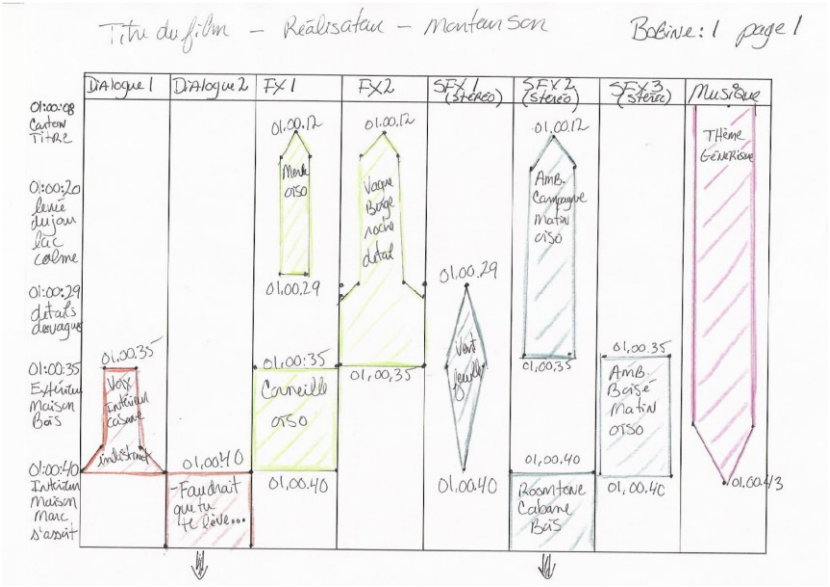

Figure 7 : Feuille de mixage (*mixing cue sheets*) dessinée à la main par le monteur sonore Martin Allard (2008 : 19).

Ce désir est également le reflet d'une peur, d'une crainte : les monteurs sonores pré-mixent parce qu'ils ne veulent pas perdre le contrôle sur leur son. À ce sujet, Philippe Le Guern cite le témoignage anonyme d'un monteur sonore :

> Un monteur son qui ferait le mixage, pour une prod', c'est pas rassurant. Le mixeur est le grand chef du son. Le monteur flippe d'aller au mix. Parce qu'il va se mettre à nu. Et des fois on passe des heures et des heures à faire un truc qu'on va mixer en dix minutes (2004 : 113).

C'est un système préventif, c'est un plaidoyer pour s'affirmer comme un interlocuteur créatif décisif auprès du cinéaste, et non pas comme un technicien dans la chaîne industrielle (Wright 2011 : 338-341) ; c'est un geste de valorisation et d'affirmation de sa vision

créatrice, et c'est aussi une propension à expérimenter la part virtuelle de la bande sonore à venir.

contrôle sur de l'actualisé
mise en valeur de l'agent d'actualisation
exploration du virtuel

Voilà autant de traits juridique, relationnel et dynamique qui montent à la surface et esquissent le personnage conceptuel du monteur sonore —, comme l'exprime Mark Mangini, monteur sonore à Hollywood (Bergren : 88-89) :

> « — Philosophically speaking… '*This* is what's going to work, and I'm not going to provide the [separated] elements.'
> — *Does this represent a new attitude among effects editor ?*
> — Yes, and I support that, because I try to hire people who have a creative vision of what they want to do ».

Dans cette oscillation entre prise et perte de contrôle, il y a une deuxième raison expliquant cette propension plus affirmée à pré-mixer : au lieu d'avoir à se contenter d'ébauches imprécises, il y a là une occasion précieuse de pouvoir explorer une idée sonore jusqu'à la limite de son achèvement… ou comme dirait Yann Paranthoën, opérateur du son et réalisateur de création radiophonique, une idée sonore polie. Ces anticipations[78] du montage dans le mixage que recherche le créateur sonore Mark Mangini ont des incidences sur l'instauration même du film et de sa bande sonore.

Le geste de pré-mixage permet d'instaurer plus rapidement ou à la bonne vitesse existentielle favorisant la prise de consistance des idées sonores[79] (si une telle chose est possible), sans épuiser ni contraindre les autres parcours de création[80]. Par exemple, pour Martin Allard, pré-mixer permet d'audio-visionner « pleinement », et plus tôt que tard :

> Pour donner un exemple concret, dans le dernier film que j'ai fait, il y avait un orage soudain à Montréal. Il n'y avait aucun autre élément de la nature aussi impressionnant que ce son. Quand on est arrivé à cette séquence, le réflexe du mixeur a été de donner la tempête. Moi, je lui ai dit qu'on ne pourrait pas faire ça. Il avait trouvé ça curieux, tout comme le réalisateur, parce qu'il se laissait aller au spectacle de la tempête. J'ai dit qu'il fallait tout

[78] Lorsqu'on anticipe, ça pose inévitablement la question de « Qui » instaure?, « Jusqu'où » instaurer?, etc., ce à quoi a répondu, en partie, Walter Murch avec sa « *fruitful ambiguity* ».
[79] Instaurer plus rapidement ou à la bonne vitesse, c'est aussi être en mesure de répondre de manière créative aux pressions économiques et logistiques de l'industrie du cinéma : les budgets réduits et les échéanciers de postproduction écourtés.
[80] À ce sujet, voir Ronald H. Sadoff, « Scoring for Film and Video Games : Collaborative Practices and Digital Post-Production », chap. *in* Carol Vernallis *et al*. 2013. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York : Oxford University Press. p. 664.

> ramener plus bas pour éviter de rendre trop spectaculaires les éléments de la tempête. Je l'ai volontairement sali, comme dirait le réalisateur. Je l'ai volontairement gardé bas, j'ai volontairement décidé de ne pas jouer la puissance du dispositif de cinéma, j'ai volontairement gardé la tempête dans des tons de gris, plus uniformes, parce que ça correspondait au sens du film, ça allait plus dans le sens du rythme (et il fallait rester avec ce que la personne nous avait dit avant, et pouvoir repartir avec ça avec la personne qui suivait après). Si la séquence de tempête devenait un événement en soi, c'était beau, mais ça ne correspondait pas à l'idée du film. Mon intervention a donc consisté à comprendre que le réalisateur a un malaise par rapport au premier traitement de la tempête, à parler au mixeur pour tenter d'exprimer ce qu'on essaie de faire. Je peux donc parler de certains sons, je peux lui parler de comment on aimerait rebalancer ou je peux lui parler en termes de rendu final. C'est ce que j'ai fait dans le cas de la tempête. J'ai dit qu'il ne fallait pas jouer du spectaculaire, mais jouer ça de manière terne, jouer ça gris. Le mixeur a tout de suite saisi ce que je lui ai dit et il a refait son mixage de la séquence dans cette nouvelle optique, ce qui donne vraiment une séquence très différente et qui va mieux lorsqu'on écoute le film dans sa durée (2008 : 17-18).

Pour un cinéaste, ce « plus tôt », c'est l'occasion de tester des idées, de prolonger celles qui convainquent, et de s'en nourrir pour en faire émerger d'autres, et tout cela au moment opportun. En parallèle des avantages que cela confère aux personnes réalisant un film, cela devient une occasion pédagogique pour démontrer aux artisans loin des dimensions sonores du film les puissances du son pour l'expression narrative et esthétique d'un film (Quanz 2015 : 37, 44-46). Ils sont « exposés au sonore » — je dirais même « exposés aux écoutes » —, et ce, sur une plus longue période de temps.

Certaines idées de son et, incidemment, certaines idées de film ne naissent que parce qu'on les a pleinement dépliées sur une longue durée. Pour mettre en lumière cela, j'aimerais montrer deux itérations d'une même séquence du film *Le Météore*, de François Delisle (2013) : l'une avec un montage de base et l'autre avec un montage plus poussé, comprenant un pré-mixage. Martin Allard et moi en avons fait le montage sonore au printemps 2012, accompagnés au mixage par Stéphane Bergeron.

***

EXTRAIT #05
Le Météore de François Delisle (2013)
Comparaison d'une même séquence sans pré-mixage (A)
et avec pré-mixage (B) - stéréo

***

Dans la séquence A, il n'y a pas de pré-mixage peaufiné : les éléments sonores sont fixés à un volume adéquat correspondant au réalisme de la diégèse, mais il y a une cohabitation confuse entre les sons de la rue (où se situe le lieu filmé et vu) et l'environnement sonore de la

prison que je cherche à faire entendre. Dans la séquence B, le pré-mixage est plus achevé : je fais disparaître progressivement l'environnement urbain — et je convoque une *dispersion* — pour pleinement croiser — et *annoncer* — l'idée de la prison (et ses parloirs en plexiglass) avec la vitrine du café. Ce sont des changements de volume placés à des endroits précis (et non pas de simples fondus sortants) qui donnent l'élan à ce pré-mixage. On peut dire que, à la première écoute, il n'y a pas une énorme différence entre la séquence A (sans pré-mixage) et la séquence B (avec pré-mixage). Or, cette manœuvre a eu un impact considérable pour toute la création sonore de ce film.

Ce qu'il faut préciser, c'est que cette manière de réunir et de croiser les espaces physiques et mentaux des personnages, par les puissances du son, s'est avérée être la clé de la conception sonore de tout le film. Jusqu'à ce geste de montage et cette intuition de pré-mixage d'une séquence se déroulant à la 20^{e} minute, Martin et moi cherchions et cherchions encore la manière de construire le son de ce film tourné sans aucune prise de son.

Le Météore est un film dont la bande sonore est principalement composée de narration, en voix *off*. Visuellement, le film est constitué d'une série d'images en mouvement, donc chaque plan a généralement une longue durée. Ces images se présentent sous forme de scènes relativement longues, sans interruption notable. Le réalisateur François Delisle a capturé ces images sans prise de son direct, sur une période de 60 jours de tournage, dont 12 jours avec des comédiens. Le tournage a eu lieu de manière sporadique, au gré des disponibilités du cinéaste, et quand il trouvait ce qu'il voulait, en fonction de son inspiration. Lors de la phase de montage image, les narrations ont été assemblées avec les voix *off* et les images correspondantes, sans toutefois disposer d'une bande sonore achevée. Cet assemblage est arrivé au studio Bande à part audio, et tout ce qu'on avait, c'étaient les narrations, les voix *off* montées et le montage image. Dès lors, tout le reste de la bande sonore était à faire ou refaire.

Il s'agissait également de ma première collaboration de travail avec François Delisle. Mon collègue Martin Allard avait fait le montage sonore de son précédent film, avec notre collègue Patrice LeBlanc. Toujours en termes de premières, l'approche stylistique et la construction audio-visuelle de *Le Météore* — utilisation de monologues intérieurs (enregistrés en tant que voix *off*, en studio) et de séquences visuelles aux allures photographiques, parfois non-narratives, sans prise de son — était une nouveauté pour le réalisateur… et pour moi. Au

départ, nous avions, disons, peu de repères. Il fallait donc trouver un moyen de s'insérer dans ce montage-là : cette série de scènes, dans le silence, ponctuées des voix de personnages différents. Par conséquent, le premier défi était de respecter ces voix parce que tout le récit (et ses informations) se communiquait par ce matériau. On ne voulait pas se superposer aux voix, on ne voulait pas les dominer ; et si on avait à le faire, ce devait être rare et pleinement justifié dans le contexte du récit. Il fallait que la bande-son appuie le récit. Il fallait, en tout temps, que les formes d'écoute convoquées ménagent le *comprendre* ou l'écoute codale.

Jusque-là, on avait exploré plusieurs façons de faire ; on les testait sur les premières séquences du film, et je ne sentais pas que le film répondait bien aux essais sonores tentés.

Le Météore propose un récit qui suit un prisonnier et son réseau immédiat : sa mère, son ex-conjointe, le gardien de prison, etc.

récit carcéral-constellation de personnages

Le personnage qui parle le plus fréquemment, c'est le prisonnier. Dans cette séquence de la 20e minute, c'est lui qu'on entend. Il parle de sa mère qui vient le visiter.

récit carcéral-constellation de personnages
voix off

Toutefois, c'est l'ex-copine du prisonnier que l'on voit. On ne sait pas avec qui elle parle, mais elle est clairement devant une vitrine, à l'intérieur d'un café ou d'un restaurant. Et c'est là, en re-lisant l'image, en re-marquant cette composition audio-spatio-temporo-visuelle que l'idée est venue à l'esprit.

récit carcéral-constellation de personnages
voix off du prisonnier
plan de son ex-copine-derrière une vitrine

En voyant cette vitrine, on percevait le lieu d'une prison ; en voyant cette vitrine, on voyait également la vitre plexiglas du parloir des visiteurs. Et, tout à coup, cette femme, en train de visiter son ex-conjoint. La rencontre des espaces thématiques du film.

Ces personnages-là sont tous liés, mais ne partagent jamais, au cœur du film, d'espaces communs. Il fallait, d'une certaine manière, remédier à cela : ces espaces-là vont pouvoir "s'entendre" dans les espaces des autres. Partant de là, l'idée suivante jaillit : pourquoi n'*annoncerions*-nous pas la prison ? pourquoi n'entendrions-nous pas la prison tranquillement

envahir certains espaces autres ? Parce qu'en plus, le milieu carcéral n'est (presque) jamais donné visuellement au spectateur. Le seul plan d'une prison qu'on a, c'est le plan qui suit ce plan de la vitrine, et c'est un mur gris devant lequel se tient le prisonnier. Notre geste a été de lier ces deux plans-là, de les lier en passant de l'univers de la rue à l'univers de la prison. Cette liaison passait par des gestes de montage qui comprenaient un pré-mixage précis, tel qu'écouté et entendu dans l'extrait ci-haut. En accomplissant ces gestes, on désirait dégager une *écoute omnisciente*, forme d'écoute qui permettrait de percevoir et de comprendre les points de connections des divers paysages sonores du film : les contextes spatio-temporels des personnages et des lieux anonymes, les implications émotionnelles, les résonances culturelles, etc. Cependant, ces mêmes gestes de montage, concentrés sur la fabrication de l'univers sonore carcéral (presque) jamais vu, mettaient aussi en évidence une écoute symbolique du milieu carcéral. Résultant de pratiques courantes du son acousmatique dans les représentations carcérales des films hollywoodiens[81], certains usages de bruits de prison, sans représentation visuelle, pouvaient créer une métaphore des répercussions de l'incarcération sur la vie des personnages. Cette approche engendrait une écoute où les sons symbolisaient les conséquences psychologiques et émotionnelles de la détention sur les individus. Cette attitude plus psychologisante était rebutante. En limitant l'emploi de stéréotypes sonores de la prison (porte qui ferme lourdement), en adoucissant les paramètres dynamiques des sons aux attaques abruptes, en privilégiant des rapports de synchronisation entre un mouvement saillant à l'image et l'audition d'une source sonore carcérale (faire concorder le passage, sous le viaduc, du taxi de la mère avec l'arrivée du paysage sonore de la prison), on arrivait à négocier les rapports de forces entre l'écoute que l'on voulait privilégier et celle que l'on voulait limiter.

La suite logique a été de tenter de provoquer ces rencontres d'espaces ailleurs dans le film. Sur les 20 premières minutes, résistantes jusqu'ici, on a sondé les endroits où cette rencontre pouvait avoir lieu. Ici, la mère en automobile, qui s'en va visiter son fils en prison : pourquoi ne pas déjà « anticiper » son arrivée en prison ? Ailleurs, sur ces lieux indéterminés, faire entendre — et *rappeler* — le point d'écoute du prisonnier, depuis sa cellule. Et ainsi de suite. Par le montage, par le pré-mixage, cette séquence de la 20^{e} minute nous apparaissait enfin réussie et ouvrait tout un champ de possibilités pour le reste du film. Grâce à une exploration

[81] À ce sujet, voir Boonin-Vail, Eli. 2023. "In the Slammer: Acoustemologies of the Carceral in the Prisons of Classical Hollywood". *Music, Sound, and the Moving Image*, Volume 17, no.1, printemps, pp. 43-63.

plus poussée, plus proche de l'idée de son du film, en frôlant le parachèvement de cette idée, Martin Allard et moi avons pu entendre l'esprit sonore du film et découvrir plus pleinement la voie à suivre ; cela passait par un pré-mixage poussé, raffiné, d'une séquence.

En ce sens, il est impératif que le monteur trouve un équilibre dans sa pratique « désynchronisée » : l'*in*-détermination explorée (c'est-à-dire les possibles du mixage à venir, les possibles du film à finir) ne doit pas devenir une fin en soi — elle doit rester un moyen. La cohabitation entre prise de son, montage et mixage doit être cherchée, pas prise pour acquise. Le monteur sonore doit également permettre au mixeur de participer à l'*instauration* ; celui-ci doit pouvoir profiter de l'ambiguïté fructueuse. Si le mixage est un espace de *retrait*, de (*prise de*) *recul*, de *dégagement*, de *soustraction*, ou de *retenue*, et si le montage sonore est un espace de *prolifération* des sons, alors le pré-mixage serait un espace de cohabitation, d'harmonisation, de conciliation, de concertation. Voilà peut-être une troisième raison : dans l'oscillation entre prise et perte de contrôle, le pré-mixage permet de mesurer le milieu, c'est-à-dire : le devenir d'une création d'un film.

2.3 La « désynchronisation » du processus de création sonore

Maintenant, pour donner suite à ces observations, je voudrais explorer cette idée à laquelle j'ai attribué le nom de « désynchronisation » du processus de création sonore. Dans l'introduction de cette thèse, j'avançais même que la « désynchronisation » serait essentielle au processus de création sonore en cinéma, marquant du même coup que la finalité d'une pratique sonore de cinéma résiderait *en partie* en dehors d'elle-même. Ce que l'on observe dans les deux cas de figure d'aujourd'hui, c'est la possibilité, pour un artisan sonore, de se « désynchroniser », de sortir de sa juridiction pour explorer et, peut-être, « *faire exister* la virtualité[82] » de l'acte créateur de ses pairs, par l'utilisation bricolée d'outils.

Si j'utilise le terme de « désynchronisation », c'est pour marquer le décalage temporel entre l'usage prescrit du nouvel outil, qui décrète que son arrivée entrainera la disparation de gestes de création d'autres outils, et l'usage « hors-prescription » que le praticien aura forgé et approprié. Autrement dit, cette désynchronisation passerait nécessairement par un bricolage anachronique des pratiques, qui ignore les pressions idéologiques et téléologiques de

[82] David Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, 2017 (version électronique).

l'innovation technologique, inscrites et auto-proclamées à même les fonctionnalités de ladite innovation.

Par exemple, on l'a vu avec les modules iZotope RX : on vise la voix avant tout et par-dessus tout, pour un cinéma toujours plus vococentriste. Or, l'idéal, pour une pratique supérieure du cinéma (y compris le cinéma classique vococentriste) est d'être en mesure d'explorer, de sonder et de manœuvrer dans tous les matériaux (voix, bruits, musiques et autres matériaux sonores). On voit le même genre de prescription inscrite dans d'autres technologies. Par exemple, avec le format de fichier OMF, tel que vu précédemment, on a l'exemple d'un outil dont la trajectoire est linéaire et téléologique : on veut aller de l'avant et plus vite… alors que l'idéal pour une pratique supérieure du cinéma est d'aller de l'avant, évidemment, mais en ne cessant jamais de regarder derrière soi — réverbérations et échos. Dans un certain sens, si la création sonore participe d'une ouverture du processus créateur, c'est dans la mesure de son (dés)accord temporel entre des gestes appartenant à des moments techniques différents et à des époques technologiques différentes.

Puis, si j'emploie le terme de « désynchronisation », c'est bien sûr parce que ça nous relie à l'un des paramètres avec lequel doit composer tout artisan du son au cinéma : le son qui se synchronise à l'image, le son qui trouve sa place dans l'image — et donc, dans une certaine mesure, le praticien qui trouve sa place dans ses territoires d'opération. Mais si j'emploie ce terme de (dé)synchronisation, c'est aussi parce que je considère que ce paramètre est une affaire de degré variable, et non pas un critère binaire où son et image sont synchrones ou ne le sont pas. Comme je l'arguais au premier chapitre, pour le monteur sonore, la question de la synchronisation image-son est une affaire de mise en tension. À ce titre, la « désynchronisation » du processus de création sonore se fonderait sur les mêmes conditions. Tout d'abord, ce serait une mise en tension du processus de création sonore utile pour la pratique comme pour la théorie. Comme praticien, je fais les gestes qui sont les miens : d'une part, ceux-ci ont des répercussions sur la pratique des autres ; et, d'autre part, je dois les faire de telle sorte que d'autres pourront « achever » ma propre pratique. Cette « désynchronisation » m'oblige à comprendre la pratique de l'autre. Pour l'analyste, elle permet de mesurer ce qui traverse toute la pratique sonore, qui elle-même résonne avec les activités du plateau de tournage, du montage image et donc, de tout le film. Ensuite, cette « désynchronisation » serait

aussi l'occasion de mesurer et d'inscrire un écart dans cette pratique sonore : aller « sonder » les virtualités de la pratique inachevée de l'autre — pour mieux « explorer » et « apprivoiser » sa propre pratique, et pour aspirer à un exercice supérieur de l'écoute au cinéma.

2.4 Quelques constats pour terminer

En ce sens, la pensée-montage de Walter Murch et mon concept de « désynchronisation » permettraient de faire un premier constat : la nécessité de l'in-fini et de l'in-achèvement[83] dans une pratique supérieure de la création sonore, et plus largement dans la création cinématographique. À propos des virtuels, David Lapoujade (2017) dit : « Seulement, leur perfection, c'est d'être inachevés ; ils sont parfaitement, intrinsèquement inachevés. Cela veut dire qu'il y a en eux comme une attente ou une exigence d'accomplissement. […] Leur art, c'est de susciter ou d'exiger l'art ; leur "geste propre", c'est de susciter d'autres gestes ». C'est là une autre manière de dire et de présenter ce que Walter Murch appelle l'« ambiguïté fructueuse » (*a fruitful ambiguity*). Au fond, l'idée est d'ouvrir des espaces de création peuplés « d'êtres virtuels », une immédiate résonance de la « pensée-montage » de Murch centrée sur l'aménagement d'« espaces » de création.

Le deuxième constat qu'entraîne la « désynchronisation » est double, c'est celui de l'implication en un seul processus des créateurs sonores, et celui de la circulation de l'écoute. Du moment où l'on ouvre des espaces de création peuplés « d'êtres virtuels », on désire impliquer d'autres artisans dans le mouvement continu d'un processus de création, on désire faire circuler des ébauches, proposer des esquisses, partager des formes d'écoute, et laisser à d'autres créateurs le soin de compléter ou de reconduire l'in-achèvement. Dès lors, on n'est pas réduit au désir banal de continuer à faire de la prise de son jusqu'en montage ; on continue à faire de la prise de son en montage *pour mieux monter*. Ce serait là une marque que l'écoute circule dans un espace poïétique et non pas seulement dans des espaces technique ou esthétique. Une circulation de l'écoute dans toutes ses phases, de son enregistrement à sa diffusion en passant par son arrangement. Un enveloppement mutuel des vies du son dans un enveloppement mutuel des pratiques de la création sonore cinématographique. Du même coup, cette

[83] Le sens du préfixe *in* serait à mesurer dans ce contexte. Du moins, il ne faut pas voir ce *in* comme une négation (où *in* = *non*), ou le contraire du mot qu'il précède, mais un *in* qui marque tous les possibles à venir, les virtuels à instaurer.

désynchronisation permettrait à l'écoute de déborder l'espace social qu'elle habite ordinairement (c'est-à-dire « je, monteur, écoute le son que tu as pris » ; « je, mixeur, écoute les sons que tu as montés ») jusque dans un espace mimétique : « je, monteur, fais la prise de son depuis le son que tu as pris » ; « je, mixeur, fais du montage depuis le son que tu as monté »).

Par conséquent, je tirerais un troisième et dernier constat de la recherche-création entreprise dans ce chapitre, en lien avec mon objectif principal : pour déplier la pensée-écoute du monteur sonore, il faut non seulement conceptualiser son personnage avec ses traits — déjà, dans ce chapitre, il a été question de prendre un aspect technique et de le porter au rang de trait poïétique pour une pratique supérieure —, mais il faut dorénavant conceptualiser son espace-temps. Je l'avais abordé en introduction : le monteur sonore est une subjectivité multiple, mais il est aussi un milieu. En ce sens, en dégageant les concepts de « désynchronisation » et d'exploration de l'inachèvement, j'ai dégagé l'espace-temps du personnage conceptuel du monteur sonore. Si « circuler » s'avère être l'un des traits dynamiques du personnage du monteur sonore pour problématiser l'écoute, cela sous-entend la nécessité d'un « espace de circulation » où des problèmes persistent ou résistent ; si « arriver plus tôt que tard » demeure sa réclamation juridique, c'est parce que le personnage du monteur sonore « entr'entend » des modalités d'écoute virtuelles, peut-être nécessaires à l'instauration de telle ou telle forme, au gré de la problématisation de l'écoute par le monteur sonore. Et, tout d'un coup, tel un Walter Murch, ce n'est plus seulement le personnage conceptuel que l'on trace qui m'intéresse ; ce qui capte mon intérêt, c'est l'espace-temps dans lequel le personnage conceptuel du monteur sonore réverbère.

Chapitre 3 – ÊTRE L'OREILLE DU MONTEUR SONORE : UNE FABULATION D'UN PERSONNAGE CONCEPTUEL À L'ÉCOUTE

Comme « l'enfant à l'herbe » de Schaeffer, je vous propose d'écouter mon activité d'adolescent à la chasse pour mesurer ce qui serait, peut-être, l'anecdote vitale du personnage conceptuel auquel je tends.

Je fais un pas de recul. Je retourne à l'automne 1998. J'ai 14 ans.

L'aube naissante enveloppait la ville de Repentigny et les berges du fleuve Saint-Laurent. En cette journée froide, à cette heure matinale, alors que le monde semblait encore plongé dans le sommeil, mon père et son ami, des chasseurs aguerris, m'emmenaient à la chasse aux canards. Ce n'était pas la première fois — j'étais déjà un assez bon tireur —, mais le caractère exceptionnel de cet événement, et l'heure de réveil contraire au rythme circadien de l'adolescent que j'étais, en faisaient à chaque fois quelque chose de singulier et de mémorable.

Nous avons quitté la maison de l'ami de mon père bien avant l'aube, marchant silencieusement vers l'embarcation qui nous permettrait de nous rendre au milieu du fleuve, en direction d'un archipel d'îles. Se diriger tôt vers le lieu de chasse était impératif. Jamais à l'abri d'une panne de moteur à bateau, ou de vents plus difficiles à naviguer, un incident ne devait en aucun cas entraver le bon déroulement d'une matinée de chasse.

Notre trajet était guidé par la lueur de la lune et la connaissance intime que l'ami de mon père avait du fleuve et de ses pièges. Au milieu du fleuve, on pouvait observer l'immense lueur produite par la « civilisation », par la ville de Montréal ; je me sentais déjà en retrait du monde. Rendus à ce qu'on le surnommait l'île-aux-Vaches, notre destination était une cache, une structure simple mais ingénieusement camouflée, construite au ras du sol. Bâtie plusieurs semaines auparavant, elle s'intégrait parfaitement à l'environnement, si bien qu'on aurait pu la croire façonnée par la nature elle-même.

Une fois arrivés, nous nous sommes installés dans notre abri. J'étais assis entre mon père et son ami. Nous étions devenus une partie du paysage, des spectateurs invisibles attendant le lever du jour. Assis là, mon fusil reposant contre le muret de la cache, j'essayais de me concentrer, d'imiter leur silence attentif, leurs yeux scrutant l'horizon pour attraper un signe de

notre gibier. Je m'imaginais et j'espérais percevoir des cris de canard, le clapotement des battements d'ailes, ou le mythique chant migratoire des bandes d'outardes… mais rien ne perçait l'horizon visuel et sonore. À la chasse, si on ne veut pas rater son coup, il faut à la fois viser — c'est le cas de le dire — par l'écoute et laisser surgir. Mon oreille montait déjà des écoutes.

Barthes a un peu faux.
À la chasse, notre oreille est certes tendue entre une immobilité « figée, dressée, à la façon d'un animal aux aguets » pour une écoute de l'indice et une promesse de la satisfaction du besoin…
Mais le chasseur sait aussi écouter comme l'animal, il déplace son écoute. Il n'y a cependant pas de renversement de privilège entre l'homme et la proie. C'est pour mieux la piéger, tout simplement.

En l'absence de signes audibles attendus et espérés, et à mesure que la faune et la flore diurne s'éveillaient autour de nous, mon attention divaguait pour se perdre parmi les sons de cette nature environnante.

J'écoutais le murmure du vent dans les feuilles de l'arbre qui surplombait notre cache, un son doux et rassurant. Je l'entendais comme si je n'avais jamais entendu de bruissement auparavant. Tout à coup, c'était toute l'ampleur de l'arbre qui me frappait, comme si j'écoutais finalement tous les arbres de l'île à l'unisson. Alors que nous étions dissimulés dans notre cache, la nature se donnait à entendre telle quelle. En rétrospective, je pourrais dire que j'étais là, apte à répondre à cette fameuse question philosophique, capable d'*écouter* et d'*ouïr* « l'arbre qui tombe, lorsque personne n'est là ».

Mon père et son ami, concentrés, veillaient à chaque mouvement qui pourrait signaler la présence de sauvagine. Mais moi, j'étais ailleurs (bien que je les aie parfois soupçonnés de rêvasser également). Je me perdais dans la brise qui caressait l'herbe, j'entendais les autres oiseaux, leurs chants du matin qui saluaient le soleil levant, ou les vrombissements mécaniques des cargos qui utilisaient la voie maritime du fleuve St-Laurent. Je notais, dans le clapotis doux et rythmique du fleuve contre le rivage, un battement de cœur constant, une ritournelle matinale.

Or, pour mes complices de chasse, les (ré)percussions de ces clapotis pouvaient signifier un changement dans l'intensité ou la direction du vent — et expliquer la disette sauvagine. Les appelants — ces faux canards en plastique — étaient-ils mal positionnés ? Désormais, je comprenais mieux l'inquiétude plus accrue de mes mentors : pourquoi n'y avait-il pas de canards d'ailleurs ? Étions-nous mal cachés ? Fallait-il se bricoler des ajouts de feuillages et de

branchages ? Devait-on les adapter, les déplacer ou explorer une autre avenue, même si le vent d'ouest affirmait que notre placement d'appelants était adéquat ?

Heureusement, tout vient à point (de tir) à qui sait attendre. Dans la distance, nous avons perçu le cri d'un canard, et cela a apporté un peu d'excitation dans le creux de notre cache. Le « silence » devenait encore plus précieux… et, pourtant, la nature poursuivait sa symphonie. C'est en fait l'*écoute* qui se concentrait. Quelques malards s'approchaient, il fallait rester silencieux, cachés. Ils tournaient autour de la cache, un peu à gauche, un peu à droite. Voilà l'occasion ! Et boum !

Tirer plusieurs coups de feu brisait, évidemment, le silence, mais exposait également nos oreilles (et nos tympans) aux douleurs auriculaires et aux décibels crachés par les canons à feu. Durant de longs moments, pouvant s'étendre de plusieurs minutes à des heures en cas de chasse fructueuse, j'étais victime d'acouphènes accompagnés par intermittence de phases de surdité. Un « autre silence » m'envahissait : une mise en retrait forcée du monde audible.

À 14 ans, je pensais que la chasse était une question de silence, mais, en revisitant cette anecdote vitale, je réalise aujourd'hui qu'elle est plutôt une affaire de *montage des écoutes*. Écouter non seulement la proie, mais aussi l'espoir d'entendre notre proie, c'est-à-dire fabuler sa trace à ouïr. Mais plus encore, par l'écoute, viser non seulement la proie, mais comprendre comment son oreille est située dans le monde autour de nous.

En rentrant, mon père et son ami discutaient des canards manqués, des stratégies pour la prochaine chasse. Mais moi, sans le savoir, du haut de mes 14 ans, je ramenais autre chose. Dans une activité souvent déterminée par la vue (il faut bien repérer, identifier et viser ce que l'on tire), la partie de chasse me permettait d'expérimenter une manière (jusque-là, dans ma jeune vie) inédite d'être-au-monde, notamment par des configurations audibles, qui transcendaient la chasse elle-même. Au fil de la chasse, mon écoute s'est déplacée, affinée et s'est réorientée, non seulement pour anticiper le mouvement de la proie, mais aussi pour s'imprégner d'expériences nouvelles. Ce que j'avais initialement perçu comme une activité centrée sur la poursuite et la capture s'était transformé en une expérience d'écoute et d'exploration errante. Par ses puissances audibles, la chasse devenait une méditation, une façon d'habiter l'espace et de définir son humanité. Finalement, la chasse n'est pas qu'une question de survie ou de succès ; ce qu'on en ramène parfois, ce n'est pas tant la sauvagine abattue, mais

une expérience d'écoute du monde. Je pense comme j'écoute. J'écoute comme je chasse. Ma bête lumineuse, ce sont les feuilles qui bruissent au vent.

Serait-ce mon anecdote vitale ?
Serait-ce mon destin ? Celui de devenir mon (ou mes) personnage(s) conceptuel(s) à force de réfléchir et de philosopher sur l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma ?

Si l'on en croit Gilles Deleuze et Félix Guattari, il n'en fait aucun doute.

> Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels. C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment (Deleuze et Guattari 2011 : 66).

> Plutôt, il faut comprendre que le philosophe a besoin de fabriquer un personnage pour créer et tracer [des concepts], que sa personne, son savoir et sa méthode ne suffisent pas, que ses mouvements ne suffisent pas. Encore faut-il qu'il se dépersonnalise en passant dans les mouvements d'un tiers, encore faut-il qu'il soit déporté par un double qui redouble ce qui contraint à créer des concepts, sans le dédoubler, lui, le philosophe. Il y a là de la stratégie et de la prudence: fabriquer un tiers qui sera capable de ce dont on ne se sent pas la force tout en ressentant comme absolue, vitale, la nécessité de l'effectuer ; grâce à ce tiers se garder d'être brisé (Cardinal 2008 : 88).

Me dépersonnaliser pour mieux tracer ce qui serait en jeu dans l'écoute (de tout un chacun) au cinéma. Passer par les mouvements d'un tiers pour mesurer les puissances d'une pensée-écoute. Fabriquer un tiers qui m'est nécessaire :

> Si le concept est une solution, les conditions du problème philosophique sont sur le plan d'immanence et les inconnues du problème sont dans les personnages conceptuels qu'il mobilise. Un concept n'a de sens que par rapport à une image de la pensée à laquelle il renvoie, et à un personnage conceptuel dont il a besoin (Deleuze et Guattari 2011 : 82).

Enfin, se garder d'être brisé. S'il y a un artisan de cinéma qui doit faire preuve d'une modestie et d'une sagesse quasi irréprochables, c'est bien le monteur sonore, avec ses éléments sonores souvent recalés parce qu'en conflit avec la voix, la musique, la lisibilité de l'image, le récit, l'attention du spectateur et ainsi de suite. Alors là, aucun souci ! Au diable la prudence. Restons tout de même stratégique, dans des zones de fabulation singulières. Le programme est énoncé.

S'il ne s'agit pas d'être exhaustif, il faut au moins souligner la répétition — peut-être même l'un des premiers mouvements de mon tiers — dans le travail du monteur sonore. De film en film, celui-ci reprend une série de gestes : écoute et visionnement du film monté ; écoute du matériel sonore ; recherche et compréhension des logiques internes et externes d'un film, des logiques poétiques et artistiques ; des logiques poïétiques, politiques et économiques ;

techniques et logistiques. Montage, démontage et remontage de tel son, de telle ambiance, de telle scène ou séquence, de tel film. Autant d'opérations, de gestes de composition, répétés dans des contextes qui varient légèrement ou énormément.

Ce sont ces gestes répétés, effectués entre autres durant les conceptions sonores des films *Bermudes (Nord)*, *Le Météore* et *Rumba Rules, nouvelles généalogies* (et d'innombrables autres expériences de montage sonore de films) qui m'ont permis, jusqu'à présent, d'ébaucher des traits du personnage conceptuel que j'essaie de dégager. C'est mon oreille, habituée à ces mêmes gestes, qui a repéré des configurations audio-visuelles particulières et qui a noté les opérations requises, ou non, pour y inscrire divers degrés d'audibilité. Ce sont aussi ces gestes qui m'ont permis de comprendre que, même lorsque différents films aux profils de création identiques s'enchaînent dans le quotidien du monteur, cela n'empêchait pas la réflexion sonore et, cela va de soi, les gestes de création du monteur sonore, de réactualiser les puissances de l'écoute au cinéma —chaque fois, ces écoutes, travaillées par le monteur sonore et transmises au spectateur, variaient tout en gagnant en densité et en complexité. C'est cette répétition qui m'a permis de repérer la pluralisation et la différentiation de l'écoute à l'œuvre au cinéma.

En ce sens, les deux premiers chapitres et certains passages de mon introduction ont cherché à poser et à démontrer la manière dont s'organisent certaines formes d'écoute et comment mon processus d'élection et de discrimination pouvait fonctionner, de gré ou malgré moi. En convoquant mon écoute de monteur sonore au fil de réflexions théoriques, en exposant mon *faire*, en donnant la parole à mon personnage conceptuel *dans de brefs apartés*, en le laissant invoquer ici et là, dans et par l'écoute au cinéma, des traits de personnages conceptuels aussi à l'écoute, j'ai cherché à dégager des éléments singuliers et marquants de ma pratique, éléments qui sont eux-mêmes issus des conditions poétique, poïétique et technique.

En explorant et réfléchissant les traits de ma pratique de montage sonore, en favorisant certains dialogues avec d'autres personnages, en les figurant pour en saisir toute la force, j'ai déjà l'impression de créer une posture qui me dépasse, certes, mais qui peut également me procurer des manières de renverser la pensée ou la perception de certains concepts de l'écoute de cinéma. « Moi » contribuant à la légende du montage sonore, « moi » contribuant au paysage de l'écoute de cinéma.

Voilà ma démarche de ma recherche-création : répéter des gestes théoriques, des gestes d'analyse, des gestes de pensée, des actes de fabulation, des actes de création pour approfondir et pleinement cerner la question de la pluralisation et de la différentiation de l'écoute au cinéma par le monteur sonore. Voilà ce que je juge plus que jamais nécessaire de poursuivre : au moment même où le monteur sonore fabule avec l'écoute, fabuler mon monteur sonore devenu personnage conceptuel pour dévoiler l'entendant qu'il est (comme on dirait voyant) ; pour déplier et dévoiler le devenir-pensée de l'exercice supérieur de l'écoute qu'il incarne.

Dans ce dernier chapitre, je présenterai et définirai d'abord la notion de personnage conceptuel pour comprendre comment cette figure peut nous permettre de révéler cette pensée-écoute. Ensuite, j'entreprendrai mon auto-portrait et fabulerai le personnage conceptuel du monteur sonore que je deviens pour faire lever cette singularité qu'est ma pensée-écoute de cinéma. Ainsi, dans les prochaines pages, je poserai des balises entre le type psycho-social et le personnage conceptuel, tentant, d'une part, d'éviter les écueils de l'anecdote personnelle, et d'autre part, cherchant à faire monter les dynamiques puissantes de formation et de mouvement. Ensuite, à partir des constats tirés des analyses des chapitres 1 et 2, des éléments singuliers des aventures de montage déjà citées dans cette thèse et corroborés par d'autres aspects repérés dans ma pratique, je me concentrerai sur les principaux traits personnalistiques de mon personnage conceptuel. À ce compte, je ne me priverai pas non plus de nouveaux épisodes de montage sonore où de nombreuses écoutes (poétiques, poïétiques, techniques) ont pu se croiser ou se déployer.

Par le fait même, je tenterai d'identifier la spécificité de mon approche pratique de monteur sonore. Quelques singularités persisteront, émergeront, auront la puissance de survivre ma seule personne. Enfin, il n'émergera peut-être qu'une ou deux dominantes dans l'allure de mon travail qui auront la puissance de traits pathiques, relationnels, dynamiques, juridiques et / ou existentiels[84] et qui permettront de dégager l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma.

3.1 Le personnage conceptuel

Commençons par dire ce que n'est pas le personnage conceptuel, entité philosophique que repèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari alors que ceux-ci se demandaient, bien

[84] Idéalement, pour la vitalité de la « pensée-écoute de cinéma » à venir, ces traits devraient être partiellement ou totalement perceptibles dans la pratique, la parole ou les écrits d'autres monteurs et monteuses sonores.

humblement, ce qu'est la philosophie. Tout d'abord, le personnage conceptuel n'a rien à voir avec « une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie » (65). S'il est l'Ami, l'Arbitre ou Dieu, le personnage conceptuel n'est pas le modèle normé des personnages qu'il représente. Il n'est pas non plus un type psycho-social, que l'on repère selon le champ ou la réalité sociale, géographique, économique, etc. qu'il forme — par exemple l'étranger, le passant ou le capitaliste ne nous renseigneront que sur des fonctions et des structures d'un champ donné, mais pas sur certains mouvements qui affectent le Socius (69). Il arrive parfois que le type et le personnage conceptuel « renvoient l'un à l'autre et se conjuguent sans jamais se confondre » (72). Enfin, toujours selon Deleuze et Guattari, il n'est pas « un personnage extrinsèque, un exemple ou une circonstance empirique, mais une présence intrinsèque à la pensée, une condition de possibilité de la pensée même, une catégorie vivante, un vécu transcendantal » (9).

Ainsi, le personnage conceptuel est d'abord et avant tout un penseur (71). S'il est un penseur, c'est parce que c'est la pensée même qui exige qu'il soit tel, pour que la pensée puisse s'exercer. Deleuze prend pour exemple le bègue ; je le cite : « Si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaie, ce n'est plus un type (psycho-social) qui bégaie dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage : l'intéressant est alors « quelle est cette pensée qui ne peut que bégayer ? » (71). S'il est un penseur, c'est que le personnage conceptuel est une posture qui permet de questionner les enjeux qui le traverse. Les concepts ont besoin de personnages conceptuels qui contribuent à leur définition (Deleuze et Guattari 2011 : 8) ; les personnages conceptuels sont des puissances de concepts (67).

Dès lors, le monteur sonore, en tant que personnage conceptuel, n'est donc plus une instance repérable dans la réalité sociale pour Deleuze et Guattari. Mais, ce que ma recherche-création entreprise jusqu'ici tend plutôt à démontrer, c'est que le personnage conceptuel est davantage une manière d'être *en biais* dans cette réalité sociale. Je travaille au studio Bande à part audio et postproduction, je reste en relation avec des cinéastes, des habitudes, des normes de travail, mais encore, de temps à autre, je réussis à laisser mon personnage conceptuel s'exprimer, (re)mettre en question le milieu (de travail), problématiser la création sonore : celui-ci devient une figure qui permet non seulement de penser l'exercice supérieur de l'écoute, mais également de lui donner force, de l'établir. Exercice supérieur parce qu'arraché aux états de

choses historiques d'une société ou du vécu des individus ; exercice supérieur parce que capable de révéler toute l'expérience ordinaire et extraordinaire de l'écoute au cinéma.

Enfin, s'il est un penseur, s'il est la pensée même, un « devenir pensée », c'est parce que cette pensée se configure à partir de traits personnalistiques. Parce que, en dégageant les traits pathiques, dynamiques, relationnels, juridiques, existentiels, on ne fait plus un portrait sociologique mais conceptuel : on dégage du monteur sonore comme type social, de ses manières de travailler, le germe d'une autre pratique, une pratique supérieure, qui doit revenir sur la pratique normée, la déplacer, l'ouvrir, la problématiser. Pour repérer ou composer un personnage conceptuel, il faut prêter attention aux mouvements de sa pensée, mouvements qui se reconstituent ou s'expliquent dans les traits qui le composent. Pour Deleuze et Guattari, ces traits sont des événements de la pensée. Si le personnage est dit conceptuel, c'est que le concept est pensé comme un événement, comme ce qui dégage l'événement de l'état de choses ; cet événement, c'est l'écoute supérieure.

3.1.1 Les traits personnalistiques

Ils ajoutent ceci : « Aucune liste de traits de personnages conceptuels ne peut être exhaustive, puisqu'il en naît constamment, et qu'ils varient avec les plans d'immanence. Et, sur un plan donné, différents genres de traits se mêlent pour composer un personnage » (72). Ces genres de traits, ce sont ces catégories non exclusives que nous avons rapidement énumérées en introduction de la thèse. Cela réaffirme aussi qu'éventuellement les quelques traits relevés pourraient fusionner, se croiser, se contredire pour parvenir à des traits qui témoignent encore mieux de la pensée-écoute du monteur sonore.

Tout d'abord, un personnage conceptuel apparaît sous des traits pathiques, qui sont ses réactions à ses modes opératoires, un « état vécu trop difficile à supporter » qui répond à un événement trop fort. Deleuze et Guattari prennent pour exemple l'Idiot, celui qui veut penser par lui-même, épris de délire parce qu'il cherche ce qui précède la pensée au sein de la pensée même. Quant au monteur sonore, il est forcément traversé d'écoute(s) et de montage de celles-ci : si l'activité quotidienne d'entendre de Pierre Schaeffer est un circuit de quatre écoutes constituée de quatre attitudes indissociables, et qu'« aucun spécialiste ne saurait en fait se dispenser de "parcourir" à plusieurs reprises le cycle entier des quadrants » (1963 : 119), le monteur sonore — et ses écoutes — me semble plutôt être la démonstration vivante que ce

circuit se fragmente, se suspend et se re-monte suivant ses postures obsédantes : conscient de ses acouphènes qui l'afflige et des hauteurs fréquentielles de chacune de ses tonalités (*ouïr*), décomposant derechef tout paysage sonore qui l'entoure en sources sonores repérables et recomposables (*écouter*), appréciant les nuances entre différentes pluies et leurs divers grains d'itération (*entendre*), saisissant que son écoute animale, dans le silence de la nuit n'est pas, pour lui, une affaire de survivance mais d'opportunité (pour enregistrer de parfaits sons libres par exemple) (*comprendre*). Il est aussi composé de traits dynamiques qui révèlent sa ou ses valeurs énergétiques : « si avancer, grimper, descendre sont des dynamismes de personnages conceptuels » écrivent Deleuze et Guattari, monter, remonter, découper, répéter sont autant d'actes de montage, d'actes d'écoute que de traits dynamiques du monteur sonore. Ensuite, les traits relationnels permettent de comprendre les contacts qu'a le personnage conceptuel avec d'autres instances, contacts qui se fondent dans un rapport à une chose, un concept ou un autre personnage. Le monteur sonore peut entretenir des liens anachroniques avec ses outils, tel que vu au deuxième chapitre ; qu'en est-il avec la communauté de créatrices et créateurs d'un film, par exemple ? Les traits juridiques témoignent des revendications et statuts de la pensée du personnage conceptuel. On l'a évoqué à plusieurs reprises : il est fréquent de constater, en lisant les textes ou en écoutant parler différentes conceptrices et concepteurs sonores, qu'ils et elles se réclament du statut d'apprenti ou d'artisan. Enfin, il y a les traits existentiels, autant de questions ou d'anecdotes vitales — « le tire-bas de Kant » ou « Empédocle et son volcan » d'après Deleuze et Guattari (2011 : 71), « le monteur sonore et son oreille à la chasse sauvagine » pour moi — qui font le portrait des modes d'existence ou des possibilités de vie qui s'inventent par l'intermédiaire des personnages conceptuels.

Il faut aussi comprendre que « chaque personnage a plusieurs traits », que ces traits sont variables, et que ces variations de traits « peuvent donner lieu à d'autres personnages » (77). Parce qu'une infinité de concepts peuvent émerger sur un plan (d'immanence), des personnages se rencontreront, prolifèreront, s'enrichiront. Pour ma méthode de recherche-création, cet acte de rencontre me rappelle l'importance de croiser les traits dominants d'un personnage, en l'occurrence le monteur sonore, à d'autres personnages conceptuels pour saisir tout le potentiel du trait relevé :

> Les personnages prolifèrent, s'agencent de proche en proche, puis se répondent et se reprennent, avant de bifurquer et de se remplacer. [...] L'un des traits d'un personnage devient le caractère fondamental d'un autre personnage, qui lui-même s'associe à un

> troisième personnage capable de développer l'un de ses traits et de lui donner sa plus haute puissance (Cardinal 2010 : 227).

Par exemple, dans le cas du personnage du monteur sonore, il faudra forcément faire appel à la figure du standardiste, parce qu'elle rassemble et, surtout, met en évidence beaucoup des traits du monteur, tel que je l'évoquais en introduction de cette thèse.

3.1.2 Du type psycho-social au personnage conceptuel

Cependant, avant d'opérer de premiers croisements, il faut bien marquer en quoi mon entreprise auto-poïétique évitera les pièges de l'anecdote personnelle et d'une élaboration de mon type psycho-social. En soi, ce ne serait pas mal faire puisque le type psycho-social a « précisément ce sens : dans les circonstances les plus insignifiantes et les plus importantes, rendre perceptibles les formations de territoire » (Deleuze et Guattari 2011 : 70). Ce territoire est composé de champs ou réalités sociales, géographiques, psychologiques, etc. Les types psycho-sociaux rendent également perceptibles les vecteurs de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation.

À prime abord, le monteur sonore œuvre principalement sur le territoire du son au cinéma. Pour lui, le processus créatif est indissociable d'un contexte de production qui varie de film en film et qui dirige la manière dont la bande sonore est pensée, réfléchie et intégrée. Dans ma pratique créatrice, certaines réalités sociales — un cinéma d'auteur où l'étape du montage sonore est généralement un élément clé du contexte de création de l'œuvre cinématographique (qui elle-même mise sur l'exploration des styles, genres et modes de représentation) —, géographiques et économiques — sur le territoire de la province de Québec, un système de production à financement public — restent les mêmes de film en film[85]. Parallèlement, d'autres champs artistiques — styles et genres poétiques qui changent de projet en projet —, psychologiques — état(s) d'esprit harmonieux ou conflictuels des divers collaborateurs —, logistiques — structures de production industrielle ou approches libres, calendriers serrés ou création échelonnée dans le temps, etc. Puis, comme on l'a vu au fil des deux premiers chapitres, les conditions techniques (des logiciels, de l'équipement), poïétiques (des méthodes de travail),

[85] Évidemment, la fixité de certaines réalités n'est jamais garantie. Par exemple, un changement d'univers de travail peut entraîner la modification des réalités géographiques ou sociales (passer d'un cinéma d'auteur aux superproductions hollywoodiennes). Dans notre cas, cette fixité facilite la circonscription de certaines données. Dans l'éventuel cas d'un portrait plus général du monteur sonore, il faudrait évaluer dans quelle mesure ces données influencent la pensée-écoute du monteur sonore.

relativement stables de film en film, et poétiques (des genres et des procédés filmiques), qui varient davantage d'un film à l'autre, constituent également des données qui tracent le type psycho-social et son territoire.

Bien que ces données reviennent de film en film, bien que de ces mouvements psychologiques ou de ces attitudes sociales peuvent mener à une forme de compréhension de l'emploi (habituel) de l'écoute par un monteur sonore, on en resterait à une histoire de l'écoute dans tel contexte socio-écono-géographique. Certes, ce contexte délimite, mais il ne définit pas ce à quoi aspire le monteur sonore lorsqu'il fait de l'écoute l'« outil de problématisation » même de sa pratique et de sa réflexion.

C'est ce qui explique et justifie pourquoi, au cours des chapitres précédents, j'ai visé les événements explosifs de tel ou tel film plutôt que la généralité de ma pratique de monteur sonore. Tant dans la théorie que dans la pratique, il existe des moments de film qui se démarquent et qui incitent, plus que d'autres, à découvrir (ou façonner) la forme audio-visuelle qui permettra de faire ressortir tel ou tel enjeu dudit film. Ils posent implicitement ou explicitement la question de savoir comment l'écoute peut transformer une simple suite de sons en une expérience riche en significations. Chaque projet de film possède au minimum cet événement singulier, aussi petit soit-il, cette faille à explorer par les formes audio-visuelles, qui astreint à dégager l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma : comme si un problème (et son concept en devenir) y vivait en creux.

> C'est souvent à travers un défaut, une faille, quelque chose qui ne fonctionne pas que je me mets à travailler. Bien sûr, il n'y a pas toujours un problème ; mais je le cherche parce que c'est ma façon de m'approprier le film en tant qu'artisan, technicien, « débosseur » (Beaugrand 2009 : 2).

Par exemple, dans le film *Bermudes (Nord)* que j'ai monté, c'est le caractère indéterminé d'une des formes d'énonciation du film qui pose un problème et ouvre du possible ; il fallait que j'y sois sensible, que je parvienne à l'« écouter » entre toutes les matières filmiques. De même, dans le film *Punch-Drunk Love* que j'ai analysé, c'est l'absence d'*application* (du latin *applicatio*, comme un artisan applique une peinture à sa toile) de réverbération sur la voix de Barry Egan, perçue par ma figure écoutante de monteur sonore, qui agit comme un symptôme désignant le problème de la séquence et l'enjeu du film et qui, du même coup, marque la différence entre la pratique habituelle et la pratique supérieure.

Si j'ai recours au personnage conceptuel, c'est parce qu'il « permet de se débarrasser du personnel pour n'être plus qu'une aptitude de la pensée à se voir et à se développer » (Cardinal 2002 : 92), une aptitude de l'écoute d'un monteur à s'écouter et à se développer.

> Les actes de parole dans la vie courante renvoient à des types psycho-sociaux qui témoignent en fait d'une troisième personne sous-jacente : je décrète la mobilisation en tant que président de la République, je te parle en tant que père. De même, l'embrayeur philosophique est un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je : je pense en tant qu'Idiot, je veux en tant que Zarathoustra, je danse en tant que Dionysos, je prétends en tant qu'Amant. Même la durée bergsonienne a besoin d'un coureur. Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. (Deleuze et Guattari 2011 : 63).

S'il est possible de trouver le bègue qui fait bégayer tout le langage, j'ai besoin du monteur sonore qui fait du montage sonore (ou du montage auriculaire) l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma. En ce sens, le personnage conceptuel contre-effectue le type psycho-social et ses conditions contextuelles ; contre-effectuer[86] (en son sens deleuzien) voulant dire ici : redonner du possible, ouvrir des voies, tirer le potentiel. « Les types psycho-sociaux sont de l'histoire, mais les personnages conceptuels sont du devenir » (92).

J'insiste là-dessus, notamment parce que cela me semble aussi spécifier et différencier la recherche-création de la création (ou de la recherche), prise(s) individuellement : profiter de la recherche-création pour dégager l'exercice supérieur du montage de l'état de choses (financières, artistiques, poétiques, techniques, sociales, etc.) dans laquelle la création s'inscrit forcément. Je crois qu'il y a là une opportunité d'affirmer une autre puissance de la recherche-création : elle rapproche non seulement la théorie et la pratique parce que celles-ci partagent la découverte et la description d'un événement singulier, mais aussi parce qu'elle nous engage à découvrir et à partir de l'événement singulier pour remonter au problème à l'origine d'un concept cinématographique ou d'un affect ou percept filmiques, et que ce problème circule de la pratique à la théorie, et vice versa.

[86] « Contre-effectuer, c'est atteindre en soi, là même où l'événement nous touche de fait personnellement en telle occasion, une autre dimension de l'événement qui se joue de tout temps à l'impersonnel ou à l'infinitif » (Loyez 2022 : 174).

3.2 Fabulation(s) de mon personnage conceptuel

S'il est nécessaire de tracer pour faire apparaître le personnage conceptuel, je réclame plutôt la possibilité de le fabuler. D'abord, tout au long de cette thèse, j'ai laissé mon personnage conceptuel s'exprimer et fabuler certains traits ou rencontres avec d'autres personnages conceptuels. Ici et là, les quelques traits identifiés entretenaient une certaine parenté avec la spécificité de mon approche de monteur sonore. Cette manière de croiser, je la réemploierai également en d'autres circonstances. Puisque je m'en tiendrai à définir le trait singulier et dominant de mon personnage conceptuel pour chaque catégorie de trait, il ne faudra pas s'empêcher de cultiver les résonances du trait identifié avec d'autres types de traits. De plus, croiser mes traits avec les remarques et préoccupations d'autres monteurs sonores issus, totalement ou partiellement, d'un même contexte, donnera un fondement non négligeable à ces singularités. Autrement dit, ils auront la puissance de devenir des traits intensifs, propres à la pensée-écoute du monteur sonore et non plus seulement au « monteur sonore que je suis ». Si j'ai recours à d'autres aventures filmiques, si d'autres événements explosifs explicitent avec plus de force l'intensité de tel ou tel trait, ce sera pour le mieux. J'estime également nécessaire que mes traits, tout comme les fonctions de la composition de Roy, prennent une forme active et soient compris ainsi. Mes traits s'exprimeront sous la forme verbale, à l'infinitif (pour affirmer leur objectivité), dénotant des actions et, par conséquent, une force de mouvement de la pensée. Enfin, il n'est pas anodin que ce chapitre ait débuté avec ce que je considère être mon anecdote vitale. Mes nombreuses expériences de chasse, condensées en ce récit, parsemées de germes de traits, font assurément partie des événements fondateurs de ma manière d'écouter.

3.2.1 Un trait pathique : *monter (des écoutes)*

Monter, cela reste un drôle de nom pour un trait de personnage conceptuel. Or, ce qui me met la puce à l'oreille, « c'est qu'un personnage [conceptuel] tire son nom du trait qu'il incarne avec le plus de force ou vers lequel tendent tous ses autres traits » (Cardinal 2010 : 229). Le monteur sonore monte, cela va de soi ! C'est quelque chose de plus fort que lui, il organise toujours sa pensée-écoute dans des juxtapositions, des déplacements, des chocs. Parce que, comme je le disais précédemment, il sait que c'est la mise en tension du son avec un autre son ou une matière qui produira un événement ou un affect qui feront progresser l'œuvre, parce

qu'il est conscient que son geste de montage forgera un acte d'écoute qui imposera une « audio-vision » différente et immédiate de la situation filmique.

Le montage, plus précisément, la volonté de monter[87] le son et l'écoute, est le trait pathique du monteur sonore. Il est le mien en tout cas ; je suis arrivé au montage en cinéma par ma fascination pour la juxtaposition des matières de l'expression du cinéma. Ce trait organise toute ma pensée et mon travail cinématographique, une pensée qui cherche à organiser la rencontre de la théorie et de la pratique, un travail qui se définit par une obsession pour les transitions, donc les points de rencontre, le hors-champ, c'est-à-dire les limites entre zones *in* et *off*, et qui cherche à organiser la rencontre entre l'idée et le style, à rendre l'écoute au cinéma toujours mouvante, jamais stable, pour déplier tout le possible d'un plan, d'une séquence, d'un récit, d'un film. Monter, c'est organiser la rencontre des écoutes, c'est organiser un parcours audio-visuel ; c'est la démarche supérieure de l'écoute au cinéma. Même l'écoute du spectateur y est conviée : il faut la considérer en tant qu'elle fait également des opérations de montage, aussi ordinaires soient-elles. Toujours devoir tendre l'oreille, prêt à capter un choc, une reconfiguration d'idée, une addition ou une multiplication de pensées.

Par exemple, il faut certes, comme monteur sonore enregistrant du son libre, être en mesure d'écouter la source sonore et d'entendre ses qualités matérielles et de comprendre le sens ou la sensation que le son produira, mais il faut également mesurer ce que la mise en tension de ce son avec l'image, le récit, le texte filmique, produira aussi — un monteur sonore écoute... et monte déjà la matière transformée par l'oreille et par l'œil. En ce sens, si notre écoute est désirante, il faut également pré-écouter (au sens de prévoir) ce qui nous intéresse dans le tout entendu. Le microphone capte tout, selon sa directivité ; mon oreille écoute un paysage sonore qu'elle dé-monte (au sens de déconstruire) pour mieux le re-monter.

M'étant vu confier la conception sonore du film *Une jeune fille* (2013) de Catherine Martin (avec, pour preneur de son, Marcel Chouinard, et, pour mixeur, Stéphane Bergeron), je m'étais donné pour mission de capturer des sons que peut produire un pont, pour dramatiser l'une des premières scènes du film où la protagoniste se réfugie sous un pont lors de sa fugue.

[87] On pourrait même arguer que cette thèse de doctorat a été montée. Des paragraphes ont été écrits, biffés sans être effacés, réactivés et ont été déplacés ailleurs dans la thèse. D'autres se sont retrouvés dans un chutier, prêts à servir si jamais l'un d'eux me permettait de problématiser tel ou tel aspect de ma recherche doctorale.

Inspiré par le bruit caractéristique d'une voiture sur un joint de pont présent dans le « montage image barré », je voulais intensifier la tension de la scène, rendre audibles les défis croissants de la protagoniste. Par une froide soirée de février 2013 à Montréal, j'avais envisagé d'enregistrer les sons du pont Victoria, ceux produits par son tablier métallique, mais l'accès difficile et le bruit ambiant excessif rendaient la tâche impossible. Mon écoute « déjà en train de monter ce son » me laissait déjà savoir qu'il aurait été impossible de fragmenter les composantes de l'enregistrement sonore. Par chance, je suis tombé sur le pont de la rue des Seigneurs, près du canal Lachine, offrant un équilibre entre zones industrielles et résidentielles. Où j'ai pu enregistrer, suivant diverses perspectives, de magnifiques brefs passages d'automobiles sur une surface en treillis métallique. Dès l'instant où j'ai entendu ces sons, mon instinct de monteur, c'est-à-dire mon écoute « déjà en train de monter le film », savait que j'avais trouvé un trésor. Il faut toujours déjà un peu monter ce qu'on écoute. Si une oreille moyenne ne cesse d'aller chercher des choses et de perdre le reste, l'oreille du monteur, et précisément l'exercice supérieur de son écoute, ne cesse d'aller chercher des choses et de classer le reste.

***

EXTRAIT #06
Une jeune fille de Catherine Martin (2013)
séquence de la fugue, scènes sous le pont
version du « montage image barré » (A)
4 sons seuls enregistrés (B)
mixage final du film (C) - stéréo

***

Or, si j'organise et j'explore la matière brute sonore au départ ; une fois partiellement organisée, si je la fais s'entrechoquer — « il n'y a de sonore que du sonore des contacts : le sonore se crée lors d'un déplacement, d'un choc ou d'un frottement » (Deshays 2010 : 11) ; si j'assemble, mets en relation des écoutes, organise des parcours pour amplifier et augmenter l'expérience filmique — « travailler dans le son direct suppose de choisir ses espaces sonores et d'organiser le parcours que je vais faire, de comprendre la succession des événements qui vont surgir » (7) ; alors je me dois d'écouter le monde comme une partition musicale pour comprendre d'avance, et non pas seulement savoir, ce que produira ou composera le choc des matières et des écoutes (Allard 2008 : 4), je me dois de rester ouvert aux surprises (Calvert

2008 : 12) et d'être plus qu'attentif à mon rapport au monde car « d'après moi, la manière de faire du cinéma dépend également de notre façon d'aborder le monde » (Beaugrand 2009 : 3), « comme monteur sonore, j'ai un objet devant moi, un montage image : c'est un objet en processus et je m'y attaque avec les éléments qui sont les miens, avec ma sensibilité, avec mon rapport au monde » (Allard 2008 : 11).

En somme, en montant, le personnage que j'endosse ne cherche qu'une seule chose : à assembler et monter l'écoute idéale pour ce moment audio-visuel singulier, et ce, quel que soit les gestes nécessaires : juxtaposer, superposer, agencer, alterner, répéter, r-accorder, dé-couper, dé-phaser, dé-composer (Faucon 2017 : 14). Ainsi, le trait pathique de mon personnage rencontre le trait pathique d'un autre personnage (possiblement) conceptuel : le scientifique Victor Frankenstein[88]. Dans sa quête du sur-humanoïde, Frankenstein utilise des fragments humains et animaux de diverses provenances[89]. Il en va jusqu'à corrompre son propre sens moral pour récolter ce dont il a besoin. Il en résulte un monstre rébarbatif. Frankenstein monte avec l'idée que seul le résultat compte, et il ne tient pas vraiment compte de l'origine des matériaux, ni de leur juxtaposition et de leur choc : il perdra le contrôle de son montage et de sa vie[90]. Inversement, si « le monteur sonore que je suis » porte et pousse l'idée du montage, c'est pour démontrer que monter est davantage de l'ordre de la rencontre. Devant la pluralité de l'écoute, monter n'est plus seulement une simple opération d'organisation de matériaux, monter doit être élever au rang de médiation même — je rejoins ici, en quelque sorte, mon postulat de départ : monter (du son), c'est devenu identifier, conjuguer, partager (des écoutes).

Or, dans le mot « pathique » se tient également le terme « passion », mais passion en tant que passivité, et passivité en tant que faculté : faculté de sentir, de se laisser toucher, de vibrer au fil des rencontres sensibles qu'on fait, et de conserver et configurer (configurer suivant cette

[88] *Frankenstein ou le Prométhée moderne* est un roman publié en 1818 par Mary Shelley. Son récit raconte la création, par un jeune savant suisse du nom de Victor Frankenstein, d'un surhumain assemblé avec des parties de chair morte. Horrifié par l'aspect hideux de l'être auquel il a donné la vie, Frankenstein abandonne son « monstre ». Toutefois, ce dernier, doué d'intelligence, se venge par la suite d'avoir été rejeté par son créateur et persécuté par la société.

[89] Nous nous en tenons au récit tel qu'écrit par Mary Shelley. Repris par la culture populaire, l'image du docteur Frankenstein a été transformée en mythe : seul, un peu fou, dans son laboratoire déglingué. Tout à coup, cette fabulation populaire nous semble croiser la propre fabulation de Claude Beaugrand : « [...] mais je le cherche parce que c'est ma façon de m'approprier le film en tant qu'artisan, *technicien, « débosseur »*. Au début, je travaille seul dans *ma grotte*, la salle de montage [...] » [je souligne] (2009 : 2).

[90] Voilà d'ailleurs l'anecdote vitale de Frankenstein : éprouver des révulsions devant sa propre création.

passivité, et non pas des catégories de l'entendement ou de la spontanéité) ces rencontres avec le sensible. Si mes gestes de montage — des gestes de composition — ont un caractère fonctionnel et une valeur performative qui affectent l'écoute (tel qu'on l'a vu en convoquant les fonctions de la composition), si monter est la possibilité de sentir (en tant que geste analytique) et de conserver et configurer (comme geste pratique) ce qu'on a fait ou n'a pas fait comme montage — comme ne pas ajouter de réverbération sur une voix ou ne pas donner à entendre les sources sonores d'une scène portuaire —, *monter* est alors un trait intensif qui oblige à se tenir au milieu de toutes choses et à évaluer que son geste de composition a, en certains cas, une portée singulière et non pas un sens commun. Ce n'est plus de la prévoyance, c'est peut-être une forme de clairvoyance préfigurant déjà les traits dynamique et juridique de mon personnage. À propos du médium et du milieu, Éric Méchoulan dit :

> C'est à force d'évidence que le médium disparaît en général dans l'attention portée aux contenus, car il ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits. Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus ou les formes nécessaires pour la vie en société. De même que l'être-entre (inter-esse) compose des sujets à relier, le médium a pour vocation un rapport au public : « in medium vocare » (littéralement, appeler au milieu) signifie, pour les Latins, « soumettre au jugement public ». Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu (2003 : 15-16).

En prenant conscience de ces interactions transitoires, je, monteur sonore, ne fais pas que « subir les sons », et d'abord parce que l'image ou le récit se les subordonneraient, comme certaines théories le laissent entendre ; je les configure, les façonne et, en quelque sorte, actualise une ou plusieurs de leurs existences possibles. En somme, c'est *monter* qui a la puissance de faire d'une écoute un point de singularité.

Mais alors, peut-être que ce qui traverserait le trait pathique de Frankenstein et du monteur sonore et les réunirait, c'est l'alchimie, comprise en tant qu'aventure de création rendue possible par le rêve d'animer l'inanimé de dimensions mythiques — ou d'instaurer le virtuel, redirais-je. Il n'y aurait alors montage que dans la médiation non plus de matériaux, mais d'idées à actualiser, il n'y aurait puissance d'écoute au cinéma que dans la rencontre d'idées de vie. Dès lors, le monteur sonore, par ses concepts, par son mode d'existence, serait le récit d'une pratique supérieure de l'écoute au cinéma pour tout un chacun.

Enfin, ce trait pathique, *monter*, compris comme geste de médiation, quelle forme de pensée rencontrerait-il chez d'autres « médiateurs » ? Le standardiste téléphonique ? Le joueur de basse ? Le médium, compris comme voyant astrologique ?

3.2.2 Un trait relationnel : *accompagner (dans la marge)*

Ou plutôt, *monter* en tant que geste de médiation, n'entretiendrait-il pas une zone de résonance avec le trait relationnel du personnage conceptuel que je vise à devenir ?

Parce qu'au fil de ma thèse, il m'a semblé que ce qui définissait « le monteur sonore que je suis », c'est le geste d'accompagnement. Si, dans ma pratique, le dépouillement sur papier « me permet également d'intérioriser le film, au sens où tout écrire permet d'avoir une vision globale des besoins du film » (Allard 2008 : 4) ; si les nombreux visionnements me permettent, par mon écoute, de décomposer le complexe audio-spatio-temporo-visuel ou de saisir avec quoi (des formes d'écoute) et qui (des artisans) on travaille (13) ; si des rencontres avec le ou la cinéaste favorisent les échanges et font partie de mon processus de création ; si l'interopérabilité, qu'elle soit le fait d'une manière de penser ou le fait d'une technologie comme le format de fichier OMF, facilite ces mêmes échanges ; si je cherche à m'adapter au film, en respectant ou en refusant les conventions esthétiques et les écoutes dominantes — « ça peut paraître très prétentieux je le sais, mais avec la rencontre du travail, et avec la résistance qu'offre le film, le créateur se fait de plus en plus humble. La démarche importe peu, le résultat, oui » (Beaugrand 2009 : 7) — ; si, en m'adaptant, je dois porter attention à la réserve des possibles et maîtriser une écoute qui possède différents devenirs — « quand j'avais besoin de faire des transitions, de lier des plans ensemble, de sonoriser les arrière-plans, j'avais le souci de procéder suivant la même démarche que le réalisateur, d'agir en ethnologue sur le terrain » (Allard 2008 : 13) — ; et si une forme d'interprétation est exigée de ma part, qu'elle soit valide ou erronée parce que « comme concepteur sonore, il faut alors presque devenir un comédien, un interprète ; il faut trouver un ton » (Calvert 2008 : 2), mon personnage se met alors en relation par l'accompagnement, que cela prenne la forme de l'adaptation, du dialogue, de l'interprétation, de l'échange, voire de l'effacement. Être là et ne pas être là à la fois, tout comme le son (Calvert 2008 : 7), tout comme l'écoute.

Le monteur sonore, comme l'écoute au cinéma, doit pouvoir accompagner, augmenter, amplifier, et plus spécifiquement, selon un état de transparence inévitable. Je m'adapte au film,

jusqu'à potentiellement m'amalgamer. En fait, je cherche plus que tout à augmenter l'expérience proposée par le film : je fais du matériau sonore une forme d'écoute. Je suis au service du film, et non pas de ma personne. S'adapter et s'effacer ne veut pas dire s'en tenir aux conventions. Je deviens et comprends ce que le film exige.

Ce trait relationnel apparait de manière exemplaire dans ma pratique de monteur sonore alors que je m'engouffre dans le hors-champ… comme si, pour moi, cette zone était vraiment le lieu de la conception sonore. Figure éminemment audio-visuelle, le hors-champ sonore au cinéma est, « au sens strict, […] le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement » (Chion 2021 : 85). Il se distingue de ce qu'on appelle « spécifiquement son *off* celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée » (*ibid.*). Il faut également préciser que « le hors-champ du son […] est donc entièrement un produit de la vision combinée à l'audition. Il n'est qu'un rapport entre ce qu'on voit et ce qu'on entend, et n'existe que dans ce rapport ; il exige donc la présence simultanée des deux éléments » (93), soulignant du même coup l'intérêt de cette zone pour toute créatrice ou créateur sonore qui désire manier le complexe audio-spatio-temporo-visuel d'un film.

La quasi-totalité de mes montages sonores (tout comme *Bermudes (Nord)* et *Le Météore*) ont nécessité une réflexion à propos de la place du hors-champ dans telle ou telle séquence. Il faut préciser que j'ai souvent cherché, sans nécessairement le vouloir, à travailler la zone trouble indistincte entre le *off* et le hors-champ, qui me permet d'ouvrir et d'élargir les enjeux perceptifs pour atteindre un espace poétique situé entre abstrait et concret, puisant à la fois dans une pensée classique — le hors-champ comme suite contiguë du cadre vu — et moderne — le hors-champ comme espace vaste défiant toute logique spatiale et temporelle (un Autre, un Dehors).

J'occupe un espace-temps en bordure. J'occupe l'intervalle. Je suis camouflé, j'occupe un espace-temps presque insituable — qui devient mon terrain de jeu pour déceler les idées sonores et les écoutes aptes à enrichir l'expérience audio-visuelle. Pour cela, je travaille en particulier le vocabulaire sonore du film en prenant en compte le contexte, le lieu, la géographie, le pays et l'époque dans laquelle se déroule l'action. Cette approche, qui se fonde sur une forme

de fidélité discrète au monde représenté, me permet de déterminer quels sons auraient du sens et d'imaginer comment ceux-ci pourraient être incorporés au film. Cela me permet tout d'abord d'éviter d'attirer l'attention sur des sons et de laisser l'expérience audio-visuelle, notamment l'écoute, garder le cap. Cet effacement est également favorable à la création de la zone d'indiscernabilité et à la composition des espaces poétiques qui naviguent entre lieux concrets et mondes abstraits : les transitions apparaissent naturelles, les éléments extraordinaires sont simplement ressentis, vécus, indiscutables. C'est l'espace carcéral, jamais visualisé, qui s'immisce tranquillement et prend une certaine forme de vie dans *Le Météore* ; c'est inversement, dans *The English Patient*, l'évidement impossible, et pourtant crédible, de l'espace carcéral « *in* » et hors-champ où se trouve Caravaggio.

Au-delà de mes préférences, cette manière de configurer le hors-champ rejoue de formidables zones d'indiscernabilité ayant rythmé l'histoire du cinéma — de l'angoisse générée par le sifflement du tueur Hans Beckert dans *M le Maudit* de Fritz Lang (1931), jusqu'à l'exploration des rapports entre nature et humanité dans la séquence des « oiseaux-Indiens » dans *Red River* de Howard Hawks (1948) — et ré-expose les formes et actes d'écoutes de ces scènes. En chaque cas, elle engage et sollicite l'écoute acousmatique chez le spectateur. Et, au-delà des banales et nécessaires identifications causales qu'engendrent ces situations, ce sont les possibles actes d'écoute — tendre l'oreille, détourner l'attention, accélérer — et formes d'écoute — fantasme d'être écouté, écoute omnisciente, écoute toute-puissante[91] — en creux qui intéressent « le monteur sonore que je suis » et qui altèrent immédiatement le texte filmique. Hors du cinéma, la figure du hors-champ traîne tout un lot de pratiques poétiques et tire certaines de ses puissances de l'art radiophonique[92].

[91] « À l'acousmêtre sont en effet couramment prêtés, dans l'imaginaire cinématographique, l'être-partout (ubiquité), le tout-voir (panoptisme), le tout-savoir (omniscience) et le tout-pouvoir (omnipotence) » (Chion 2003 : 412).

[92] Depuis le mythe d'Écho (inspiration mythologique), c'est Pythagore (inspiration historique) qui, dans ses méthodes d'enseignement, cachait sa présence physique, pour que ses élèves se concentrent sur ses paroles et ses enseignements, mettant, du coup, l'accent sur l'écoute pure, dénuée de distraction visuelle). C'est encore le théoricien de l'art Rudolf Arnheim qui s'intéresse au « grand miracle de la radio » (1971 : 14) comme forme d'expression, différenciée du cinéma et du théâtre, qui met de l'avant « le pouvoir expressif sensuel dans la voix de l'orateur de tribune libre plutôt que le contenu de son discours qui affecte les gens simples » (28). Si le hors-champ est aussi un lieu privilégié au cinéma où « s'établit des rapports de distance entre des intensités sonores », qui donne « la liberté de reconfigurer le cours temporel d'un événement » en rendant « perceptibles des rapports d'implication entre des durées irréductibles » (Cardinal 2004 : 45-46) ; l'abolition des déterminations spatio-temporelles ouvre d'autres possibles perceptifs, c'est parce que la radio, entre autres, a déjà parcouru ces chemins et a forgé, au fil de ses usages, des formes d'écoute spécifiques.

Pour donner un exemple de cette écoute supérieure et du hors-champ où se loge le personnage conceptuel du monteur, j'aimerais déplier une séquence de *Bà Nội* de Khoa Lê, film dont j'ai fait le montage sonore à l'automne 2012 (complété par Maxime Dumesnil à la prise de son et Bruno Bélanger au mixage). Ce film documentaire explore la vie de la grand-mère du réalisateur, une femme âgée à la personnalité marquante, dont la vie est jalonnée de tragédies (mari décédé, enfants disparus en mer lors d'une tentative d'immigration). Dans son film, le cinéaste entremêle des moments réalistes et des évocations oniriques. L'un de ces moments pivot est une séquence où l'on passe du jeu de bingo vietnamien (avec les tantes du cinéaste) à la grand-mère, seule dans son salon, se confiant, à son petit-fils, lui décrivant les rapports spirituels qu'elle entretient avec son mari décédé et sa fille disparue en mer. Elle le fait de manière posée (ce qu'elle fait rarement dans le film), arrangeant ses feuilles de tabac à mâcher. S'ensuit une séquence aux allures de rêverie, évocatrice du grand-père. Pour les besoins du film, pour éviter un passage brusque des moments narratifs classiques (le bingo, la confession) au moment onirique, il s'agissait d'extraire le segment de confession de la grand-mère du contexte réaliste, malgré son assemblage audio-visuel classique, et d'arriver à une forme de suspension du temps.

***

EXTRAIT #07

Bà Nôi de Khoa Lê (2013), de 23m18s à 27m06s.

***

Dans cette séquence, mon utilisation du hors-champ audio-visuel se caractérise par trois aspects. Tout d'abord, j'affirme et participe à la différenciation des trois lieux représentés. Premièrement, je rends manifeste l'espace dense voire pesant du dépanneur, lieu du jeu de bingo, en remplissant le hors-champ de trafic urbain, d'enfants s'amusant dans la rue, d'une télévision tonitruante jouant une *sitcom* vietnamienne. Deuxièmement, du salon de la grand-mère, je fais un espace sonore clairsemé où le trafic plus calme du village et le tic-tac d'une horloge composent le lieu, auxquels s'ajoutent les cloches et chants de moines. Enfin, dans ce qui a les allures d'un autobus, où un homme de dos est assis, se poursuit le tic-tac de

l'horloge[93], auquel s'ajoutent un vent grondant, une autre cloche, celle d'une pagode et la musique composée pour le film (flûtes et cordes). Tous les sons choisis font partie du vocabulaire sonore du film. Rien n'attire l'attention.

Le geste de composition, de densification de l'environnement du dépanneur, ne sert pas seulement à différencier les lieux. Il me permet également d'inscrire un acte d'écoute : celui d'une dispersion, pour reprendre l'une des fonctions définies par Stéphane Roy. Bien que l'image filmée montre toujours le lieu du dépanneur, l'environnement urbain se raréfie — tous les éléments cités qui le composent s'effritent simultanément. Au même moment, les cloches et le chant des moines prennent le relais. Par ce geste, je propose une double permutation : passage d'un espace-temps dense et chaotique à un espace-temps clairsemé et calme ; amorce d'une transition entre le réel et l'onirique. D'un même élan, cela me permet de faire place à la voix de la grand-mère, dans cet important moment de confession. Cette position vococentriste m'aide aussi à ne pas attirer l'attention sur mes gestes de monteur sonore. Les coups de cloche sont montés et distribués entre les répliques de la grand-mère, de sorte à éviter des conflits d'occupation de l'espace acoustique. L'emploi des cloches (petites et grosses) et des chants des moines me permettent également d'adopter à la fois la forme classique du hors-champ (les éléments sonores ont pour origine un temple vietnamien et proviennent de la diégèse du film) et la forme moderne, sorte de Dehors (un espace spirituel, de recueillement, pour la grand-mère, et pour tous). Ce geste de composition m'offre la possibilité de créer une certaine zone d'indiscernabilité, en épousant à la fois les univers réel et onirique, désirés par le cinéaste. Cette *in*-détermination me permet également d'installer les éléments sonores les plus oniriques — musique, vent sourd — et de retirer le petit trafic de village sur la fin de la scène de la grand-mère. Ainsi, le déroulement du troisième segment de la séquence, entièrement onirique, se déroule sans heurt.

[93] Moi, un peu brouillon lors d'un atelier de maître sur le montage sonore, en 2015, à propos du placement du tic-tac dans *Bà Nội :* « Et on a gardé le tic-tac qui était là plus présent au début, évidemment, bien là, on l'a déplacé à la fin parce que c'est plus là qu'il prenait sa place. Donc, c'est vraiment un jeu de déplacement, c'est un jeu d'essais, de se dire, bien là, on vient, on surcharge, on n'en a pas assez, le rythme, ça serait mieux de... c'est de chercher les... c'est de chercher une espèce de... on veut que ça vive de manière... je n'aime pas utiliser le mot organique, mais c'est un peu ça, c'est que tout rentre dans sa case, chaque son est à sa place et c'est là qu'on sait que ça fonctionne. »

En troisième lieu, par ces gestes ciblant le hors-champ, par ces gestes qui affectent le complexe audio-spatio-temporo-visuel, il s'opère alors une forme de suspension du temps, un envoûtement, qui engage les sens, et notamment l'écoute, vers une focalisation sublime, comme si *ouïr* n'était plus nécessaire et qu'*écouter* et *entendre* allaient de soi. Mieux encore, comme si ce monde changé ne proposait plus un brouhaha ordinaire, mais seulement les éléments indispensables à son écoute, une *écoute phénoménologique innée*.

En somme, tout ce travail minutieux de composition du hors-champ qui accompagne le film, qui ne provoque jamais d'invraisemblance, convie le spectateur à embrasser les diverses formes d'écoute proposées. En cela, cet extrait me semble matérialiser des événements singuliers de ma pratique quant à l'utilisation du hors-champ, utiles pour en tirer les traits de mon personnage conceptuel.

J'accompagne, tel un fantôme — et sa présence silencieuse —, tel le prêtre de Barthes (1982 : 222) — qui fait de son écoute privée une mise en relation entre deux sujets —, ou tel le chasseur —, de manière camouflée, caméléonesque (comme ma salle de montage) mais toujours actif, prêt à bondir. Ainsi, mon trait relationnel devient dynamique quand il rencontre celui du caméléon, qui fait de son effacement une conquête du territoire. C'est parce qu'il a compris mieux que quiconque les moindres détails d'une idée, d'un concept avec qui il a affaire qu'il peut s'effacer. S'effacer dans les interstices d'une trame sonore déjà chargée. Le monteur sonore ne pourrait alors interagir qu'en s'effaçant — potentiel de trait dynamique —, et du même coup, parce qu'il conquiert son territoire, cet effacement est une présence au centre de tout et même *par-dessus* tout. Camouflé, effacé, mon personnage devient alors un milieu, tel que l'entend Gilbert Simondon (1989 : 154-158 ; Akrich 1993 : 90-91) [94], une réserve de possibilités, un médiateur actif de trans-*formation* du sonore en forme d'écoute, du film en expérience sensible.

Mon personnage est un échangeur, un intercesseur. Je suis moi-même un processus interopérable : « [i]l faut qu'il soit polyglotte, tu as tout à fait raison. Il doit se promener entre le son et l'image, entre la technique et le créatif, entre le sens et le dispositif. Il faut être capable de bien composer avec tout ça » (Allard 2008 : 18), il a un savoir explicite et implicite de l'air

[94] Voir également Leroi-Gourhan, André. 1945. *Évolution et techniques. Volume 2 : Milieu et techniques*. Paris : Albin Michel.

du temps, disais-je déjà. Et, au centre de tout, il attrape tout, il laisse tout surgir, c'est l'écoute panique ; c'est le psychanalyste, ou l'espion. Mais parce que le monteur sonore possède ce trait pathique du montage en tant que médiation, son trait relationnel se propulse plutôt vers une « surécoute », cette posture d'écoute qui traque tout et rien à la fois dans le texte filmique, littéraire ou théâtral, qui se trouve au cœur d'un réseau en constante modification ; je rejoins alors le standardiste téléphonique. Celui-ci rend évident que le montage des sons est mise en contact des sons avec des écoutes, et donc montage des écoutes. Car que fait le standardiste ? Depuis sa position intérieure au réseau téléphonique (ou au film), et donc sa position invisible ou fantôme, il branche une voix sur celui à qui elle s'adresse, il met en contact un son et une oreille, et cette mise en contact est réversible : celui qui écoutait produit à son tour du son pour une suite à cette écoute (ou une autre écoute). Il est un transmetteur, un entremetteur, la posture même du partage. Par le fait même, le standardiste fait de l'accompagnement[95] un trait existentiel. Sa possibilité de vie est à la fois requise — il est nécessaire et indispensable pour effectuer la connexion — et niée — une fois la connexion faite, il est déjà oublié. Je le réaffirme : le monteur sonore est le récit d'une pratique supérieure de l'écoute au cinéma.

3.2.3 Un trait dynamique : *faire fausse route*

Si, jusqu'à maintenant, les exemples tirés de ma pratique ont pu donner l'impression d'une trajectoire créatrice impeccable, je tiens à corriger ce fait dès maintenant. Un trait me définissant était sous-entendu tout ce temps — et il me semble que le porter au rang de trait de personnage conceptuel est susceptible de le rendre capable d'ouvrir du possible. Dans ma pratique de monteur sonore, je me trompe, je fais fausse route. Par fausse route, j'entends toute proposition (presque) aboutie de montage des écoutes (lui-même problématisant et affectant le complexe audio-spatio-temporo-visuel) rejetée par le film ou le cinéaste et qui oblige à presque tout recommencer : retourner voir le film autrement, réviser l'organisation des matières filmiques présentes, repenser les formes d'écoute, etc. C'est un moment récurrent dans ma pratique de monteur sonore : j'accompagne et interprète un film, puis, tout à coup, je fais fausse route. Alors c'est tout l'accompagnement qui s'effondre.

[95] Mais encore, ce rapprochement permet la rencontre de mon trait relationnel avec le trait relationnel ou dynamique du personnage du polyglotte. Capable de dialoguer, d'interpréter, d'échanger avec tous, il nierait, par son existence même, la nécessité du langage. Que cela dirait-il de mon trait relationnel ?

Malgré la frayeur que cela entraîne, le parcours de création sonore du film s'en trouve chaque fois plus enrichi. Qui plus est, faire fausse route *correctement* est facilité par les logiciels actuels de montage (versions alternatives sur pistes désactivées, archivage de plusieurs versions, simplicité des actions pour revenir en arrière et effacer les décisions de montage, etc.) ; l'informatique rend possible cette écoute jamais finie (et non pas infinie), démultipliée.

Le point d'origine semble toujours être une erreur de communication (ce qui compliquera, non sans humour, le rapport de mon personnage conceptuel à celui du standardiste téléphonique) : ce n'est pas par incompétence. C'est d'abord une affaire de montage des écoutes : j'interprète les écoutes présentes et priorise telle forme à laquelle le film ou le cinéaste résiste. C'est aussi une affaire d'exploration : cela se produit parce que je veux valider, vérifier, évacuer tout doute à propos d'hypothétiques chemins de création sonore. En ce sens, *faire fausse route* est un processus sain de création : tester des gestes de composition, chercher les bons actes d'écoute, s'éparpiller et se concentrer parmi les formes d'écoutes déjà inscrites et celles nouvellement créées ; essentiellement, *instaurer*.

Cette figure poïétique de ma pratique, elle a entre autres surgi de manière exemplaire lors des premiers moments de travail sur le film *Nuits*, de Diane Poitras. En 2013, la réalisatrice Diane Poitras[96] m'a approché parce qu'elle connaissait mon travail sonore, et notamment ma conception sonore du film *Bà Nội*, de Khoa Lê. À ce moment-là, elle n'avait monté qu'une vingtaine de minutes de son film et désirait effectuer un travail sonore sur cette première séquence. Cette séquence, tournée en noir et blanc, contenait une seule entrevue, entendue en voix *off*, et jamais visible à l'image, avec un photographe amateur ayant une fascination pour la nuit. Elle était constituée de plusieurs plans pris à distance, avec ce qui semblait souvent être un téléobjectif. J'emploie mes outils habituels (logiciel, sonothèque) ; puis ce projet ne nécessite que très peu d'enregistrements supplémentaires particuliers. Dans le cas présent, ces outils techniques n'ont donc que peu d'impact sur les formes d'écoute. Je reçois un OMF produit au montage image et cela me permet d'avoir accès aux sons déjà montés : l'écoute reçue est déjà organisée, mais elle reste souple. Étant donné le caractère embryonnaire du projet, j'ai plongé immédiatement dans la séquence au lieu d'employer mes méthodes habituelles de

[96] Diane Poitras est cinéaste, vidéaste et enseigne le cinéma à l'Université du Québec à Montréal. Elle a notamment réalisé les films *Un léger vertige* (1991) et *La voisine* (1996).

dépouillement — première déviation de ma conduite habituelle, sans arrière-pensée. Ces premières balises font que le premier contact brut avec la matière filmique a donné un ascendant à ma première lecture-écoute de la séquence, que j'ai tout de suite essayé de recréer à l'écoute. D'une part, le seul protagoniste étant un photographe, les plans suggéraient une observation anonyme à distance, la photographie du film en noir et blanc rappelait le reportage photographique documentaire ; d'autre part, les sons reçus par l'intermédiaire de l'OMF, à l'exception de la voix du photographe, étaient composés de voix lointaines, de musiques diffuses, de sons indéterminés. Pour moi, il était évident que les formes d'écoute, de diverses provenances (travail sonore transmis à travers l'OMF, interprétation première et personnelle, cadre de la direction photo, enchaînement des plans et aménagement du son au montage image, tradition poétique du documentaire, etc.), se coordonnaient de sorte qu'on soit engagé à proposer une *écoute à distance du monde*, une écoute où la texture diffuse des sons s'harmonise au paysage audio-visuel. J'amplifiais ainsi l'expérience que je décelais : je l'accompagnais par mon montage des écoutes. Une fois ce segment complété, j'ai envoyé un sous-mixage (*mixdown*) de mon montage sonore. Il n'y a pas eu de visionnement collectif pour cette courte séquence de départ, je n'ai pas eu de retour de réponse sur ce que j'avais créé. Une posture d'écoute, celle de la réalisatrice, me restait inaccessible pour l'instant.

Saut dans le temps de quelques mois : le film est maintenant prêt. Je visionne le film et découvre tous les fragments qui le composent, certains maintenant filmés à proximité des sujets ou de l'action, convoquant simplement une écoute causale et / ou codale, et d'autres, toujours filmés à distance ou, sinon, en retrait (de l'autre côté de la rue, en dehors d'un groupe, d'une file d'attente). La courte séquence déjà montée compose maintenant les 20 premières minutes du film. De larges pans de mon montage sonore s'y trouvent. Ce n'est pas une distribution telle quelle de mon montage initial, mais tout de même, j'assume que ce que j'avais ainsi construit est la voie à prendre. Ce sera une erreur. La conception sonore n'est pas sur la bonne voie — j'ai fait *fausse route*. Suite au visionnement des 30 premières minutes de mon montage sonore, la réalisatrice exprime son insatisfaction par rapport à ce qu'elle écoute.

La réalisatrice est alors forcée de me faire part plus complètement de ses intentions : *Nuits* est un film aux fragments multiples, ce documentaire se concentre sur les états de la nuit. Je cite le synopsis du film, provenant du site web officiel créé pour le film[97] :

> Une chambre où une jeune femme veille un homme malade. Une autre chambre. Une autre femme attend le réveil de son client. Un long voyage d'hiver en autocar. Le récit d'un meurtre. Autant de fragments d'histoire qui s'entrecroisent et entremêlent les formes narratives. Ce film veut explorer des champs du cinéma documentaire ou l'expérience sensorielle prend le pas sur l'explication. Il cherche à évoquer divers états nocturnes, des perceptions souvent fugitives et pourtant prégnantes de la nuit.

Oui, l'image est une captation à distance, mais le son doit se charger d'exprimer l'état brouillon, inquiétant ou rêveur que peut provoquer la nuit chez l'être humain. L'écoute doit donner à entendre les réactions sensibles que suscitent les états nocturnes et non la nuit elle-même, ce qui serait une représentation réaliste — la cinéaste cherche à rompre partiellement avec certaines traditions du documentaire.

Après coup, il me devient évident que ces voix lointaines, ces musiques diffuses et ces sons indéterminés, cherchaient à composer un état de dormance, entre l'éveil et le sommeil, un état de rêve, un état nocturne ; une écoute où, cette fois-ci, les textures diffuses contredisent le sens qui s'en dégage, où l'*entendre* ne s'accorde plus totalement à l'*écouter* et au *comprendre*. Dans ces sons et leur organisation esthétique se trouvaient au moins deux formes d'écoute : une *écoute à distance du monde* et une *écoute nocturne*. L'une et l'autre s'accordaient aux images proposées, mais la conception filmique proposée par la réalisatrice — qui contient en soi une forme d'écoute — a privilégiée une forme au détriment d'une autre ; ici, la différentiation est d'ordre politique.

***

EXTRAIT #08
Nuits de Diane Poitras (2014), comparaison des versions de montage
des 20 premières minutes du film

Démo qui fait fausse route (08A) – stéréo
Mix final du film (08B) – stéréo

[97] Le site web du film n'existe plus aujourd'hui. À ce jour, sur la plateforme web de visionnage Vimeo, il est possible de louer le film. Un autre synopsis s'y trouve : « Nuits propose une expérience sensorielle où images et sons se répondent pour donner forme à un « nocturne » cinématographique. Le rythme veut évoquer le rêve, jouant des motifs répétitifs : les confidences, les multiples formes du voyage à travers des paysages plongés dans l'obscurité, la succession des chambres où le mystère flotte sous les veilleuses. Le tout en symbiose avec la musique d'Olivier Girouard. Ponctuée de silences, en accord avec les bruits de la nuit, Nuits célèbre la chair secrète du monde ». Vimeo, 2021, https://vimeo.com/ondemand/nuitsdedianepoitras/.

***

Dès lors, je me devais d'accompagner les formes d'écoute privilégiées, et le film, jusqu'au bout de cette voie, quitte à refouler ce que je continuais de percevoir — c'est donc dire m'effacer. L'élection des écoutes se fait alors en fonction de ma compréhension de l'écoute de la réalisatrice : mon écoute de son écoute.

Or, faire fausse route m'a aussi permis d'aller explorer et mesurer les puissances de l'*écoute à distance* dans le film, chose que je n'aurais pu faire en plongeant immédiatement dans les écoutes flottantes et abstraites, expériences audio-visuelles que désirait la cinéaste. Deux exemples. Le premier, on le trouve dans cette séquence où le photographe se trouve sur le pont Jacques-Cartier lors d'un soir de feux d'artifices à Montréal : la suspension du son direct au profit d'un simple vent fait ressortir la perception et l'écoute du photographe. C'est en fait une écoute du temps suspendu, du temps suspendu lorsqu'on rêve, lorsqu'on dort, mais aussi une forme d'écoute du rythme existentiel de ce photographe, nous obligeant à audio-visionner la distance spatio-temporelle que s'impose un photographe pour pleinement pratiquer son art. J'avais déjà exploré cette voie dès le montage sonore de la démo, comme on peut l'entendre dans l'extrait #08A. Désormais, je parachève l'*écoute flottante* en y adjoignant des composantes d'une *écoute à distance*.

***

EXTRAIT #09
Nuits de Diane Poitras (2014), de 49m59s à 53m12s.

***

Deuxième exemple : ailleurs, alors que des plans montrent la lune et le ciel étoilé à travers un puissant télescope, le film passe à un chantier de construction. S'agissant de la composition sonore, toujours dans le but d'épouser les formes d'écoute nocturnes et flottantes, j'ai proposé de conserver les sons de la séquence d'observation astronomique pour faire du chantier un paysage lunaire, de sorte à ce que les travailleurs en lourde combinaison semblent flotter[98] : faisant passer l'harmonie du circuit des écoutes à une contradiction entre l'*écouter* et le *comprendre*, nous obtenons l'écoute d'un espace inconnu voire infini qui transforme immédiatement ces images. Seulement, dès qu'on se rapproche des travailleurs (1h07m43s),

[98] C'est plus précisément cette scène de *Nuits* qui a influencé mon écoute — et mon travail de montage sonore — de la séquence d'introduction de *Bermudes (Nord)*, lorsque je mentionne que mon rapport au monde est aussi un rapport à « mon monde cinématographique », en page 58.

j'ai proposé de ne bruiter que la présence humaine, dégageant immédiatement le contraire d'une *écoute à distance*, quelque chose comme une écoute ciblée de l'action humaine, attentive aux détails, tel un microscope, extraite de son milieu cacophonique.

***

EXTRAIT #10
Nuits de Diane Poitras (2014), de 1h05m35s à 1h10m09s.

***

En somme, j'ai déplacé, organisé, assemblé du son, en résonance ou dissonance de l'image pour monter et générer des formes d'écoute en accord avec la direction générale du film insufflée par la réalisatrice. Ces formes ont été secondées, complémentées par d'autres formes apprivoisées en faisant fausse route.

En ratant mon accompagnement, en faisant *fausse route*, j'ai finalement mieux *accompagné*. Ce trait dynamique m'aura également *désynchronisé* pour un temps : je serai allé là où je n'étais pas attendu, là où la cinéaste ne m'espérait pas. Par la même occasion, j'aurai mesuré la différence entre mon rapport au monde de la nuit et celui de la cinéaste. Du même coup, *faire fausse route* aura favorisé une exploration plus profonde des aspects sensoriels et narratifs du film et aura confirmé, plus tôt que tard, les formes d'écoute à privilégier, allant jusqu'à les assumer sans réserve dans un pré-mixage très avancé, retranscrit presque tel quel dans le mixage final (réalisé par Benoit Coallier), comme je l'ai précédemment évoqué.

Ainsi, en élevant l'erreur de direction au rang de trait conceptuel, s'ouvre un espace de contre-effectuation. « Contre-effectuer, dans ce sens, signifie tout simplement ne pas être détruit, c'est-à-dire trouver dans ce qui nous arrive une nouvelle puissance, une potentialité pour faire quelque chose, pour faire autre chose que simplement s'écrouler » (Beaucamp 2011 : 113). Déjà, dans sa force dynamique et dans sa forme exploratoire, *faire fausse route* appelle quelque chose de l'errance, une pensée-écoute vagabonde, dispersée, rêveuse même. Le vagabond trouve de la valeur dans le voyage lui-même plus que dans la destination. L'errance n'est toutefois pas informe, vague ; c'est certes un voyage sans but, mais c'est battre le pavé, c'est effriter le chemin pour en révéler toutes les strates. Pour ainsi dire, il y a quelque chose de l'aller-retour. S'obliger à aller au bout d'un chemin, aussi incertain soit-il, pour en revenir grandi, instruit, doté d'une connaissance nouvelle, analogue au ré-enchainement continu du circuit des quatre écoutes de Schaeffer. Conséquemment, cette pensée-écoute nécessite un

espace-temps conceptuel de circulation, de vagabondage. « Leave more room », redirait Walter Murch. Ouvrir le chemin a précisément cette valeur de dégager cet espace de perception, de permettre plus d'ambiguïté fructueuse. Il y a quelque chose du colon, ou de l'explorateur, faire fausse route pour défricher et s'aménager un espace de perception, pour trouver la terre promise, le jardin d'Éden, « un espace où je peux essayer des agencements sans aucune censure », dirait Claude Beaugrand (2009 : 8), le lieu de l'excès. On s'ouvre à tout possible, on se donne le droit d'être happé. C'est alors la possibilité d'une rencontre fortuite et prometteuse. Il faut avoir le hasard heureux dans le fond, tout comme l'avait Charlot :

> Exemple rare d'un créateur entièrement identifié à son personnage, Charlie Chaplin – masque de Charles Spencer – n'existerait pas sans son personnage de Charlot, qui l'accompagna pendant plus de soixante-dix films. Clown romantique, mime vagabond, clochard naïf, ingénu, sensible, faible et espiègle à la fois, Charlot a la légèreté élégante et poétique, il est l'incarnation même du burlesque, c'est-à-dire de cette aptitude à traiter légèrement des questions graves. […] Charlot dit le décalage, notamment le décalage par rapport au présent. Ses trop grandes chaussures et ses vêtements défraîchis de vagabond, son chapeau melon, la canne et la redingote signalent une splendeur déchue, un passé qui ne trouve plus dans le présent sa gloire (Cobast 2016 : 61).

En ce sens, s'il faut tirer quelque chose du personnage de Charlot, certes, il avait le hasard heureux, mais il faut aussi le cœur romantique, compris comme sensibilité raffinée. N'importe quel détail peut surgir et faire chavirer notre cœur ; il suffit d'un minuscule élément sonore, d'un minime geste, du moindre acte d'écoute pour faire basculer un montage des écoutes. Ce cœur libre, cette légèreté, ce n'est pas tant une évasion face aux responsabilités, mais plutôt une approche joueuse, qui permet une exploration plus libre et créative. Cette légèreté est une invitation à écouter au-delà des structures rigides, à « travailler avec une matière captée dans la réalité pour ses qualités de vérité mais détournée en montage... » (Beaugrand 2009 : 4), à danser entre les notes, à glisser entre les images. C'est la force d'une pratique artisanale du montage sonore — du « laisser aller », du « allons voir », dirait Claude Beaugrand — qui, elle-même, trace une dynamique de l'écoute.

Plus libre, plus léger, ailleurs mais pas ici, Charlot est décalé : il marque la différence. Il rend plus évidente la transformation qui s'est opérée entre lui et l'autre, entre lui et son milieu. Il est peut-être lui-même la transformation. Le décalage de Charlot est alors irréductible. Jamais il ne pourra franchir le seuil qui le distingue du reste. En revanche, que faire si c'était Charlot qui, fort de sa position libre, tenait mordicus à cet écart, refusant que le milieu le rejoigne ? Aurions-nous affaire au trait juridique de Charlot ?

3.2.4 Un trait juridique : *se désynchroniser*

Alors que les puissances d'une « désynchronisation » des opérations de montage sonore étaient exposées précédemment, celles-ci laissaient déjà leurs traces au fil de ma thèse. C'est pourquoi j'en viens à identifier ce geste intensif comme étant un trait juridique. En fait, si le personnage conceptuel du monteur sonore n'avait qu'une chose à déclarer, il dirait : « je voudrais *me* désynchroniser ». C'est ce que je réclame, un peu à la manière de mes collègues. D'emblée, si, dans ma pratique de montage, il est courant de devoir s'insérer dans les interstices (autour et entre la voix, autour et entre la musique) d'une bande sonore déjà fort élaborée, alors, pour me faire « entendre », il faut que je me désynchronise :

> Quand vous travaillez un montage sonore en sachant où sont les rapports de rythme et les rapports d'intensité de la musique, vous êtes capable de placer des éléments de ponctuation qui vont venir répondre à la musique ou qui vont prendre le relais. C'est un travail magnifique. Au terme duquel on a l'impression que les choses ont été faites ensemble, et c'est ce qu'on cherche à faire en général quand on fait le montage sonore et la musique d'un film. (Allard 2008 : 8)

Dans le cas où je voudrais remédier à cela, je peux vouloir arriver plus tôt dans le processus, pour dialoguer avec le compositeur de musique par exemple, pour préparer le terrain tel un chasseur dans le noir de la nuit ; mais, le plus souvent, j'arrive trop tard et je rate la cible : alors j'appelle à me désynchroniser. Si, dans cette préparation, j'audio-visionne le film à faire et que j'*écoute-ois-entend-comprend* déjà des sons ou des formes d'écoute au creux de mon oreille[99], c'est que je me désynchronise, et je le réclame. Si, comme Murch qui s'aménage un espace de perception pour anticiper les ramifications de l'écoute avec son montage image, et, qu'à mon tour, j'analyse le premier plan de *Punch-Drunk Love* en me servant de mes outils de praticien pour repérer des écoutes dans une matière de l'expression du cinéma, c'est parce que je demande à me désynchroniser dans la posture ou la pratique d'un autre. Si, en montant, je m'oblige à mesurer l'écart entre monter ou ne pas monter une écoute, je me désynchronise entre deux écoutes. En somme, il me faut me désynchroniser, anticiper pour entendre plus qu'il n'en faut, pour chercher à joindre le bon montage des écoutes parmi « toutes » les écoutes.

[99] Moi, dans un atelier de maître en 2015 : « L'idée que je me fais du film, même moi j'y entends des choses. Je veux dire par là : j'écoute un film et, dans ma tête, en écoutant le film, il y a une trame sonore supplémentaire qui se rajoute, j'ai des idées, c'est-à-dire « ah j'entends peut-être ça à tel moment pendant que ça joue » donc c'est mon espace mental qui se superpose à l'espace réel et concret du film et c'est comme ça que ça émerge. Et, d'autres fois, c'est en travaillant le film, c'est en travaillant la matière, il n'y a pas d'autres moyens ».

De là, s'il fallait retenir de la figure du monteur sonore le trait le plus singulier ou le plus exemplaire de ma pratique pour déplier ce trait, je retournerais à mon geste de pré-mixage, ne serait-ce que pour l'évidence poétique et poïétique devant laquelle il me place. Des mixeurs avec qui j'ai collaborés ont noté cet aspect de ma pratique, mais je l'ai aussi moi-même remarqué lors du processus de mixage de certains films. En plus du film *Le Météore*, j'ai pour mémoire les mixages des films *Bà Nội* de Khoa Lê (2013), *Nuits* de Diane Poitras (2014) et *La marche à suivre* de Jean-François Caissy (2014) où, pour diverses raisons, mes pré-mixages ont servi de canevas très avancé pour le mixage final. En d'autres temps, c'est le pré-mixage du film *Outward Bound* de Serge Cardinal (2012) qui a permis « d'anticiper » et de comprendre que le mixage du film ne pouvait se dérouler comme un mixage aux étapes standardisées qui allaient donner à l'écoute « vococentrée » la belle part : faire le mixage des voix (ou du son direct) dans un premier temps et placer, par la suite, les autres catégories de matériaux sonores (musiques et bruits) en appui nous aurait piégés (bien que le mixeur attitré s'entêtât, les premiers jours, à mixer ainsi). Déjà, par mon geste, je réclame au mixeur d'ouvrir un espace pour un dialogue sur la puissance différenciée des écoutes. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'éluder le mixeur ; le pré-mixage est généralement entendu, encouragé et accepté par le ou la cinéaste :

> Alors que, en travaillant les choses séparément et par étape, en invitant le réalisateur à suivre le travail que vous faites, vous vous donnez, et vous lui donnez, une chance d'explorer, d'essayer des choses, de créer (Allard 2008 : 10).

Cela dit, comme on l'a vu, le pré-mixage, bien qu'il soit une interaction immédiate entre le monteur et le mixeur, il est surtout une manière de s'affirmer : auprès d'un cinéaste, auprès d'une matière filmique, auprès des écoutes à explorer. Je conçois le pré-mixage comme une manière de faire, une méthode parmi d'autres de mon savoir-faire de monteur sonore. Donc, *stricto sensu*, cela relèverait du champ poïétique. Mais j'ajouterais que le pré-mixage, pratiqué et décrit dans le chapitre précédent, est également rendu possible par les paramètres techniques (et économiques) des logiciels. Ce sont ces paramètres qui me permettent de proposer un pré-mixage qui ne piège ni le mixeur ni moi. Mon système et mes techniques de montage me permettent de prévoir le coup si mes éléments pré-mixés ne font pas l'affaire : je conserve deux, trois, quatre versions alternatives d'un tel montage dans des pistes nommées « OUT » (fig. 8), je circule aisément entre le *clip gain* et le *volume automation*, etc.

***

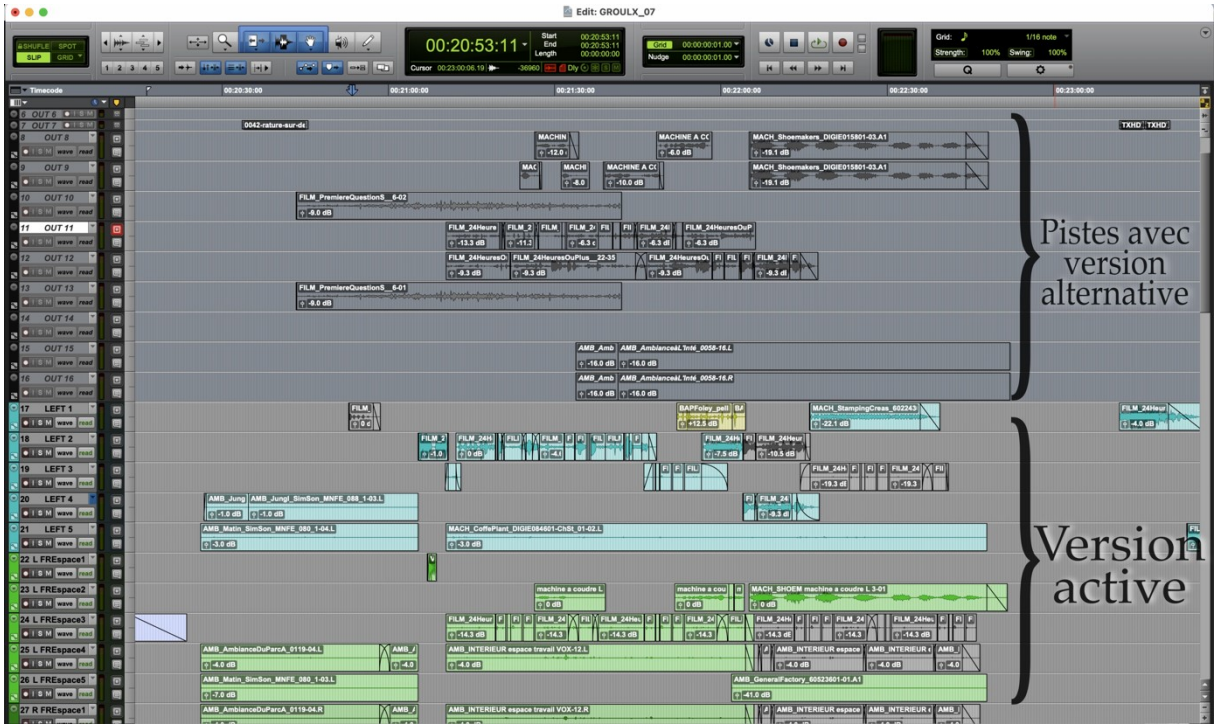

Figure 8. Capture d'écran d'une de mes sessions de montage sonore (avec version alternative sur pistes désactivées contigües nommées « OUT ») sur le logiciel Pro Tools 2024.6 de la compagnie Avid Technology, tiré du montage sonore de l'installation audio-visuelle *Tombeau de Gilles Groulx* (2019), de Serge Cardinal

***

Ces mêmes paramètres me permettent de faire des aller-retours entre diverses propositions conservées. Se rejouent alors, en d'autres modalités, les raisons qui expliquaient la propension des monteurs et monteuses à pré-mixer : prise (et perte) de contrôle ; volonté d'exploration ; « sonder » les virtualités de la pratique inachevée de l'autre pour mieux cerner et perfectionner sa propre pratique.

Dans le battement entre prise et perte de contrôle, il faut aussi un certain laisser-aller ; c'est l'écoute de la signifiance générale de Barthes (1982 : 228-229). Mais, dans ce même battement, nait une forme d'anxiété ; elle est à la fois ce qui empêche l'individu d'agir (par peur de l'inconnu) et ce qui pousse l'individu à agir (afin de surmonter et « contrôler » cette peur). Elle naît de la capacité à envisager des possibilités futures, ce qui inclut des scénarios que nous ne pouvons ni prédire ni contrôler complètement. C'est le philosophe Søren Kierkegaard qui voit dans l'anxiété une force motrice[100]. Il considère l'anxiété comme une forme d'anticipation

[100] « Le concept de l'angoisse » (1844) est un texte rédigé par le philosophe danois Søren Kierkegaard sous le pseudonyme Vigilius Haufniensis. Dans cet ouvrage, Kierkegaard explore la relation entre l'anxiété et la condition humaine.

face à l'inconnu et à l'indéterminé. En anticipant, l'individu prend conscience de sa liberté de choisir et de la multitude de possibilités qui s'offrent à lui. Cette liberté est à la fois exaltante et terrifiante, car elle implique une responsabilité (personnelle), celle de faire un choix. Et justement, celui qui fera le choix de l'exaltation devra accepter l'exploration, qu'elle soit volontaire ou le fait d'un état des choses (accepter de *laisser surgir*, comme dirait encore Barthes (*ibid.*)).

Or, par la « désynchronisation », bien qu'il s'agisse de réclamer haut et fort la possibilité d'anticiper et d'explorer les puissances de l'écoute, tout à coup, ici, ces mouvements intensifs me semblent prendre une valeur dynamique qui siérait bien à mon monteur sonore devenu personnage conceptuel, parce qu'ils dégagent aussi un espace-temps conceptuel. Cet espace-temps est alors une u-topie (compris en son sens étymologique et non pas comme représentation sociale) un *non*-lieu ou la non-finalité d'un lieu, qui devient alors *ad infinitum*. C'est ce milieu qui fait entendre l'écoute supérieure du monteur sonore. Cet espace-temps est aussi une durée, en son sens bergsonien, caractérisée par un flux ininterrompu, impossible à segmenter, et une connexion des expériences passées, des actions présentes et des écoutes futures. C'est aussi cette durée qui fait entendre l'écoute supérieure du monteur sonore. C'est parce que mon oreille « explore » les nuances, c'est parce que mon oreille « prévoit » que tel effet ou pas aura une incidence sur telle transformation de la matière sonore, c'est parce que mon oreille saisit et différencie ce que ça fait quand on réverbère ou pas une voix dans *Punch-Drunk Love*. En fait, le personnage du monteur sonore « circule » comme le fait le serviteur de Dionysos :

> Mais si l'ivresse est le jeu de la nature avec l'homme, la création de l'artiste dionysiaque est un jeu avec l'ivresse. Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsqu'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque (Nietzsche 1977 : 291).

Cet état d'extase, c'est d'une pensée interopérable dont il s'agit. Il faut être « ivre » — en vouloir toujours plus — pour explorer *ad infinitum* et ouvrir des voies. Mais il faut se guetter, pour comprendre ce qui est à explorer, chez soi et dans l'autre, et en tirer tout le potentiel ; pour relancer ce qui a été découvert, chez soi et dans l'autre, et redonner du possible. Le danger guette, la forme idéale de l'écoute, aussi.

3.2.5 Un trait existentiel : *écouter*

De la chasse à la pensée-écoute, qui l'aurait cru ?

Mon anecdote vitale, centrée sur une expérience de chasse durant l'automne 1998, est profondément significative au regard de mon personnage conceptuel. D'abord, la pratique de la chasse intègre ou croise subtilement quelques-uns des traits pathique, relationnel, dynamique et juridique : une attention aux environnements (naturel, faunique, aquatique, etc.) constamment reclassée, voire montée ; être une figure intégrée à son milieu, camouflée, de surcroît, être une présence silencieuse, tout comme le standardiste téléphonique, au milieu de ce réseau naturel ; faire preuve d'une attention démesurée aux détails et, à la fois, se permettre un petit roupillon, une petite rêverie, une errance de l'esprit, un égarement dans les sons environnants, une déviation de l'objectif initial de la chasse pour s'immerger dans d'autres formes d'écoute — peut-être, finalement, une volonté de se perdre pour mieux se retrouver, écho à la figure du vagabond ; faire une règle d'or du fait de vouloir arriver toujours plus tôt sur son lieu de chasse et ne surtout pas arriver en retard, se désynchroniser du cours régulier exigé en société ou au travail (être au poste bien avant l'action à accomplir, observer le monde depuis une posture de retrait ou en décalage).

Mais, à son tour, cette anecdote a transcendé l'acte de chasser pour révéler une portion fondamentale de mon personnage conceptuel, son trait existentiel. Cet événement est (une strate importante de) mon histoire (au sens de Tim Ingold (2013 : 30-31)). En somme, cette expérience, bien plus qu'une simple chasse, est devenue ma leçon fondatrice d'écoute, parce qu'elle condense et dégage ma manière unique d'écouter et de percevoir le monde. Chez d'autres monteurs et monteuses sonores, il serait fort probable que cette anecdote trouve racine dans un rapport à la musique — composition et interprétation musicale, expérimentation avec des appareils d'enregistrement sonore domestique, etc. — et compose leur leçon fondatrice d'écoute.

Par la chasse, j'ai vécu des moments singuliers de silence et d'attente, éprouvé aussi des formes d'écoute actives et exploratoires, où mon oreille s'est déplacée pour capter non seulement la proie, mais aussi l'ensemble du monde qui m'entourait. Ce n'est pas seulement l'acte de chasser qui est significatif, mais plutôt la manière dont je m'immerge dans l'environnement, captant les nuances des sons, peu importe leur catégorie ou cause associée.

C'est également une expression de mon être-au-monde. Si l'écoute y a emporté une partie de moi, c'est que j'existe pour *écouter*.

Cette écoute fondamentale va au-delà de la quête du signe visé ; elle est devenue une exploration abstraite de mon environnement, parce qu'elle fabule l'entendement de la bête lumineuse et active des formes d'écoute surnaturelles. Elle conçoit comment l'écoute peut transformer une activité ou un matériau ordinaire en une expérience riche et profonde — une forme d'audibilité, une forme d'écoute —, façonnant ainsi ma manière d'appréhender le son par l'écoute. Mon trait existentiel *écouter* est alors caractérisé par cette écoute inattendue du monde.

Alors, *écouter* devient une forme de passivité chez moi. La passivité qui en découle se manifesterait dans la manière d'écouter de mon personnage conceptuel : une écoute qui ne se contente pas de recevoir passivement les sons, mais qui s'engage activement avec eux. Si cette faculté, si *écouter* est son trait existentiel, alors l'exercice supérieur de l'écoute, portée par mon personnage conceptuel du monteur sonore, est une écoute plus-que-sensible aux transitions entre états des matières sonores, une écoute sensible aux affections réciproques (c'est-à-dire aux rencontres suivant un mouvement transitoire) des sons. Cette écoute fait de cet espace-temps de la transition le moyen même de configurer le sensible sonore.

Le personnage conceptuel de l'artisan possède également cette sensibilité aux instants intermédiaires du matériau qu'il façonne. C'est précisément ce que fait le théologien Nicolas de Cues (aussi appelé Le Cusain) qui fait du Profane (*Idiota)* son personnage conceptuel dans *L'Idiota de mente* (Le Profane, L'Idiot. Sur l'esprit) (1450). Le Profane dialogue avec l'Orateur et le Philosophe et « fabrique des cuillers. Il est artisan et produit des formes artificielles » (Vengeon 2011 : 140). Frédéric Vengeon explique que le Profane, double de Le Cusain, argumente et élève au rang de paradigme la production technique artisanale pour penser l'activité de l'esprit, que la pensée humaine (*mens humana*) peut créer des modèles, distincts d'une activité d'imitation de la nature, et crée, pour ainsi dire, des formes artificielles qui sont les similitudes des formes naturelles . Puis, Frédéric Vengeon pose que :

> Ces affirmations proposent une analogie entre l'activité intellectuelle et la production technique. Cette analogie s'oppose à la théorie aristotélicienne de l'abstraction. L'intellect ne tire pas des êtres sensibles la forme naturelle (ou divine) qui gouverne leurs déterminations ; il produit une mesure mentale inadéquate qui n'existait pas avant cette

> activité de l'esprit humain et qui ne se confond pas avec la forme naturelle, laquelle en dernier ressort, selon Nicolas de Cues, s'identifie avec Dieu. Cette analogie s'oppose également à un modèle d'intuition de la vérité. L'esprit n'a pas un accès direct à l'être sensible, intellectuel ou divin : dans chaque cas il fait un travail d'assimilation c'est-à-dire de production de mesure qui vient comme un intermédiaire au sein de la connaissance entre l'esprit et l'objet connu (142).

Deux observations s'imposent. Tout d'abord, qu'il y a chez l'artisan la nécessité de travailler ladite matière pour en tirer une forme de pensée, contrairement à l'artiste qui imposerait une forme intuitivement (voire divinement) acquise. S'il fallait identifier des créateurs de cinéma qui rencontrent la résistance de la matière (filmique) et qui, par le fait même, s'approchent d'une telle pratique artisanale, simplement par leur emplacement dans la « chaine de production », ce sont bien les créateurs de la postproduction sonore. Deuxièmement, qu'il y a peut-être plus à gagner, à comprendre, lorsqu'on s'intéresse aux intermédiaires — moments et lieux, gestes et instruments — qui ont permis de passer de la mesure mentale (inadéquate) à la réalité neuve (peut-être encore inadéquate).

À l'écoute de (la résistance de) ces matières, attentif aux moments intermédiaires, l'artisan en fait lui aussi sa raison d'être lorsqu'il les travaille avec attention et précision. Il pondère cette sensibilité et manifeste une vraie sagesse, supérieure à celle des érudits se contentant de répéter les enseignements livresques. C'est parce que l'artisan sait que son geste va au-delà du résultat de l'action de sa main (technique) :

> Par exemple, les outils évoqués dans la lettre [de Simondon] ne sont pas que des choses qui « servent à » agir sur le monde ; ils sont toujours simultanément des instruments, c'est-à-dire des prolongements de la perception et non seulement de l'action. […] La techno-esthétique déjoue ainsi l'opposition entre une connaissance intéressée (de la fonctionnalité de l'objet et de ses valeurs pratique et économique) et une contemplation désintéressée (qui insiste comme chez Kant sur la mise en suspens de la fonctionnalité de l'objet jugé «beau») au profit d'une connaissance vitale, active et sensible (Loeve 2023 : 267).

Le geste de l'artisan est une puissance d'exercice de sa pensée. D'ailleurs, pour Gilbert Simondon (1989 : 184-187), la technique (c'est-à-dire le geste technique) peut être avant tout prolongement du monde avant d'être continuation du corps. Ainsi, mon anecdote vitale n'est pas simplement un récit de chasse ; elle est l'allégorie de ma manière d'interagir avec le monde, notamment par mon écoute. Elle combine ma capacité d'écoute « à l'écoute » (trait existentiel), mon rôle d'intermédiaire effacé (trait relationnel), et ma propension à l'errance significative (trait dynamique). Partant de là, ce qui importe, ce sont que « les traits personnalistiques [du

personnage conceptuel] se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts [de la pensée-écoute du monteur sonore] » (Deleuze 2011 : 71).

Alors, si *monter*, *accompagner*, *faire fausse route*, *me désynchroniser* et *écouter* esquissent principalement le personnage conceptuel que j'endosse, en quoi ces traits peuvent « reposer [m]es problèmes, recomposer [m]es concepts, reconstituer [m]es mouvements descriptifs, analytiques ou argumentatifs » (Cardinal 2008 : 109), en quoi ces traits permettent de tracer et penser l'écoute au cinéma et, conséquemment, l'invention et la création d'une pensée-écoute au cinéma ?

Ce qui définit tout d'abord l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma, incarné par le monteur sonore devenu personnage conceptuel, est qu'il requiert une *écoute qui geste*[101], c'est-à-dire, pris en son sens ancien, qui gère, qui administre. À cet égard, l'écoute mobilise et dirige ; elle est en droit d'exiger ou de statuer sur certaines nécessités. Pour ce faire, cette écoute engage et appelle tout d'abord à commettre des gestes de composition (de juxtaposition, de déplacement, d'entrechoc, etc.) : elle est performative. Comprise ainsi, l'écoute est en fait une suite d'actes d'écoute, que le monteur sonore a tissée et sculptée. Deuxièmement, si cette écoute exige en tout temps cette performance, elle demande une sorte de montage intrinsèque qui est immédiatement une audibilité. Le monteur sonore ne peut pas se contenter de capter des sons ; il monte son écoute au fur et à mesure, non seulement pour en extraire le percept — allant au-delà des perceptions immédiates d'objet et des états subjectifs du percevant — mais aussi pour libérer l'affect des affections. Ce faisant, il valorise l'affect, c'est-à-dire la transformation de l'objet sonore en une expérience d'écoute, en une écoute audible. Cette écoute exige une oreille mouvante, capable elle-même de circuler dans le réseau de formes d'écoute sculptées, également sensible à de tels gestes de composition qu'elle renchérira à son tour. Troisièmement, cette écoute, déjà montage amplifié de gestes, est en elle-même une puissance créative. C'est en montant que le monteur confère à l'écoute sa singularité, son essence. Chaque choix, chaque coupe, chaque fusion de sons est une décision qui amplifie ou atténue, qui façonne ou déforme, qui enrichit ou simplifie. C'est dans ce processus que l'écoute, guidée par le monteur sonore, se

[101] Le verbe « gester » est un verbe caduc, maintenant délaissé. De brefs exemples de ses usages se trouvent dans Baldinger, Kurt, Jean-Denis Gendron, Georges Straka, Frankwalt Möhren, and Thomas Städtler. *Dictionnaire Étymologique De L'Ancien Français*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1974 et dans Matsumura, Takeshi et Michel Zink. *Dictionnaire Du Français Médiéval*. Paris : Les Belles Lettres, 2015.

métamorphose en une posture singulière, en une forme d'écoute unique qui imprègne le film de ses dimensions audibles appropriées.

Enfin, gester, selon le Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français (1974), pouvait également signifier « porter un enfant », porter quelque chose à naître. Une écoute qui geste, c'est alors une écoute qui accueille et cherche à dévoiler voire actualiser les potentialités d'audibilités du son. Aspirer à l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma implique aussi d'adopter *une écoute qui erre et qui*, par le fait même, *refuse de se limiter à la finalité d'un son donné*. L'écoute du monteur sonore, lorsque celui-ci est porté au statut de personnage conceptuel, l'exemplifie : elle ne se contente pas de capter l'audible, elle révèle et ouvre la réserve des possibles. Ces errances et ces décalages ne sont pas des accidents ; elles sont des révélations. En se libérant des attentes préconçues et en errant à travers les sons, le monteur sonore n'entend pas seulement ; il découvre, il explore, il révèle.

Ensuite, il est une *écoute qui s'efface*, se place en retrait, discrète, mais tout de même puissante. Par là, l'écoute est déjà la transformation, est déjà l'audibilité dans le son. Elle n'impose pas, mais anime, ne surplombe pas, mais accompagne. C'est dans ce murmure presque imperceptible que l'écoute façonne le son, lui donnant forme et substance. Cette écoute agit sans tambour ni trompette. Elle est un espace intime où le son rencontre l'oreille, où l'audible rencontre l'auditeur. C'est une écoute qui accompagne, qui se fait complice du son, le suivant dans ses montées et ses descentes, dans ses éclats et ses murmures. Elle n'est pas seulement réception, mais aussi participation, une opération discrète mais essentielle entre le son et celui qui écoute. Ainsi, elle se fait audibilité, non seulement en permettant au son d'être entendu, mais en le rendant significatif, en le transformant en une expérience qui résonne bien au-delà de l'acte d'écouter. En somme, cette écoute, tout en restant en arrière-plan, est le cœur même de l'expérience auditive, force discrète mais impérative.

Pour le coup, cet exercice supérieur de l'écoute offre un apprentissage précieux, non seulement pour le monteur sonore, mais également pour l'analyste et le spectateur. Des significations et sensibilités immémoriales semblent engravées dans des événements sonores, mais elles ne sont pas immuables. Un montage d'écoutes peut tout faire basculer, ouvrant la porte à une nouvelle possibilité de vie. C'est une révélation que le sonore, tel qu'il est perçu, n'est pas une entité fixe, mais un tissu de potentialités, prêt à être remodelé, redéfini, réinventé

dès qu'il y inscrit une forme d'écoute. Une fois de plus, c'est pourquoi nous devrions accorder notre attention à l'écoute plutôt qu'au son seul.

Cette écoute errante est également dotée d'une irrévérence (issue du vagabondage) : elle est, en quelque sorte, une invitation à écouter au-delà des structures rigides, à transcender les conventions et les attentes ; naviguer des espaces (filmiques) que d'autres ne peuvent pas. C'est une incitation à abandonner les chemins bien tracés pour s'aventurer dans l'inexploré, dans l'espace où le son n'est pas seulement entendu, mais ressenti, vécu, expérimenté. C'est une incitation à prendre un pas de côté, à se décaler, pour mesurer la transformation qui s'est opérée, dévoilant comment le son, dans sa rencontre avec des formes d'écoute et avec d'autres matériaux filmiques, gagne en signification, devient une intensité qui traverse le complexe audio-visuel et le corps du spectateur. Ainsi, aspirer à l'exercice supérieur de l'écoute au cinéma, c'est embrasser une écoute qui ose errer, qui se déplace, qui se décale, qui s'ouvre à l'infini des possibles sonores.

Enfin, cette écoute au cinéma, si elle pense, si elle est agissante, c'est parce que son exercice supérieur se matérialise exemplairement dans la pratique artisanale, comme le statuait Adorno[102], pratique qui définit et explique aussi la pratique du montage sonore.

Déjà, depuis le début de cette thèse, les monteuses et monteurs sonores cités – et moi-même – n'avons de cesse de se placer du côté de l'artisanat, évitant de se situer, à la fois, dans les entreprises techniciennes et le génie artistique.

En somme, ce que requiert un exercice supérieur de l'écoute au cinéma, ce que met de l'avant l'oreille du monteur sonore, c'est la nécessité d'adopter et de développer une sensibilité artisanale. Je définirais cette sensibilité artisanale par trois éléments principaux.

[102] Theodor Adorno, philosophe, compositeur et musicologue allemand, a abordé la question de l'écoute avec un grand savoir musical et a cherché, par l'écoute structurelle, capable d'entrer en adéquation parfaite avec l'objet sonore, à revoir le mode d'appréhension de la musique de plus en plus atomisée par la musique de variétés. Dans « Introduction à la sociologie de la musique », Adorno identifie différents types d'attitudes musicales, dans « lesquels transparaît quelque chose sur l'écoute musicale » (1994 : 16) — l'expert, le bon auditeur, le consommateur de culture, celui qui écoute de la musique comme divertissement, etc. —, sortes de « points de cristallisation » (*ibid*.) que l'on pourrait aussi transformer en formes d'écoutes ; certaines formes relèvent maladroitement de préjugés, cependant, ce qu'il est important de noter, c'est que ces formes d'écoute sont définies selon leur adéquation d'écoute à l'objet écouté ; l'écoute n'est plus liée à un objectif sémantique mais à une pratique d'écoute. Pour ainsi dire, chaque écoute se matérialise exemplairement dans une pratique (ou une technique) qui prend une valeur heuristique. En ce sens, je me situe plus près de la manière dont Adorno pense l'écoute : je crois qu'une écoute finie se matérialisera dans la pratique du montage sonore, qu'elle fera entendre le milieu qu'est notre monteur sonore.

Premièrement, cette sensibilité est dotée d'une sagesse artisanale : « dans l'*Idiota de Mente*, le modeste artisan qui taille des cuillers en bois fait montre d'une vraie sagesse, supérieure à celle des lettrés qui n'ont fait que répéter ce qu'ils avaient appris dans les livres » (Counet 2016 : 4-5). Cela vient du personnage de l'Idiot, qui « a ici le double sens de particulier, de singulier (au sens où on parle en français d'idiotisme ou d'idiosyncrasie) et d'incapable » (2). Or, la sagesse ici, c'est d'être en mesure de communiquer et d'imprégner son matériau d'un tel discernement : l'artisan fabrique des concepts matériaux (certes, souvent des objets, mais ce peut être aussi des aménagements sonores) qui seront repris par d'autres pour poursuivre des formes d'humanité ou atteindre de nouvelles formes, et non pas simplement les répéter et les prendre pour acquises. Cette sensibilité serait également capable d'absoudre les écueils qui plombent les théories du son au cinéma et les pratiques industrielles du cinéma, incapables de concilier ou de dépasser les schèmes du technicien qualifié doté d'une compréhension approfondie des matériaux, respectant rigoureusement les techniques pratiques, et de l'artiste individuel guidant la forme esthétique divinement vers l'invention (autrefois symbolisés dans les métiers de *Werkmeister* et *Formmeister* avant l'avènement du Bauhaus en Allemagne).

Deuxièmement, ce que met de l'avant l'oreille du personnage conceptuel du monteur sonore par sa sensibilité artisanale, c'est la nécessité de faire travailler l'oreille. L'exercice supérieur de l'écoute requiert de poser des gestes de composition, des actes d'écoute. De tels gestes de composition, repris ou reproduits sur des machines techniques comprises et conçues comme connaissance sensible des techniques, c'est-à-dire une techno-esthétique — parce que « chez Simondon, la techno-esthétique rattache la technique à la vie » (Loeve 2023 : 267) —, nous rattachent à une forme de compréhension du monde.

> De là vient en partie la noblesse du travail artisanal : l'homme est dépositaire de la technicité, et le travail est le seul mode d'expression de cette technicité. Le devoir de travailler traduit cette exigence d'expression ; refuser de travailler alors que l'on possède un savoir technique qui ne peut être exprimé que par le travail, parce qu'il n'est pas formulable en termes intellectuels, ce serait mettre la lumière sous le boisseau. Au contraire, l'exigence d'expression n'est plus liée au travail lorsque la technicité est devenue immanente à un savoir formulable abstraitement, en dehors de toute actualisation concrète (Simondon 1989 : 77).

En ce sens, s'y rejoue également quelque chose comme un appel à la nécessité de la recherche-création pour penser des aspects du cinéma : par le travail de tel ou tel artisan de film, dans sa pratique soutenue et réflexive, arriver à réfléchir et actualiser un savoir jusque-là

informulable. En chaque occasion, il reste le danger que l'objet technique utilisé par le monteur sonore puisse l'aliéner de sa création, mais le monteur sonore peut, par son écoute, par son geste technique, son geste de composition — tel que je l'ai démontré avec l'OMF ou l'utilisation de logiciels spécialisés dans les chapitres précédents —, lui donner une valeur : une « valeur qui donne à la créativité technique sa fluidité, sa transcendance en matière de communication, ajoutant à l'honneur la qualité essentielle de don » (Hart dans Simondon 1989 : II).

En troisième et dernier lieu, je définis la sensibilité artisanale par la manière de produire de (nouvelles) formes : ce sont bien les gestes (de composition) de l'artisan qui sont à l'origine de la constitution des formes d'audibilité du complexe audio-visuel d'un film, des écoutes, des concepts. Ces formes émanent du travail artisanal, ces formes émanent des gestes posés sur les matériaux :

> Tout au contraire, la connaissance opératoire se donne la possibilité de construire son objet ; elle le domine et fait apparaitre, gouverne, la genèse de sa représentation à partir d'éléments manipulables, comme l'artisan construit l'objet qu'il pose devant lui en assemblant les pièces de manière cohérente. Le concept, instrument de connaissance opératoire, est lui-même le résultat d'une opération de rassemblement, impliquant des processus d'abstraction et de généralisation, à partir de l'expérience donnée dans la particularité du *hic et nunc* ; la source de la connaissance est ici dans le *hic et nunc*, au lieu de résider dans la totalité inconditionnelle et antérieure à tout geste humain, gouvernant même les gestes humains qui se trouvent déjà conditionnés par elle avant de venir à l'existence et d'être accomplis. Pour la connaissance contemplative, le réel est sujet absolu, alors que pour la connaissance opératoire il est toujours objet, au sens premier de « ce qui est posé devant », comme une pièce de bois est posée sur un établi, attendant son incorporation à l'ensemble en voie de construction. Le réel, pour la connaissance opératoire, ne précède pas l'opération de connaissance ; il la suit. (Simondon 1989 : 235).

Rien ne précède l'idée, rien ne précède la forme d'audibilité à créer que les gestes qui la conçoivent. Or, « même s'il parait la précéder selon l'expérience courante, il la suit selon la connaissance réelle puisque cette connaissance ne saisit le réel que lorsqu'elle l'a reconstruit par la manipulation des éléments » (*ibid.*). En somme, le monteur sonore de cinéma, en tant qu'artisan, fabrique et partage une oreille capable de performer des gestes de composition audio-spatio-tempori-visuelle : il identifie, conjugue et partage des écoutes. C'est le montage des écoutes.

Ainsi, pour un temps, cette thèse a cherché à mettre l'accent sur l'écoute plutôt que sur le son, sur l'oreille du monteur sonore (et ses gestes de composition) plutôt que sur des techniques

pures. C’est ce que ma recherche-création a cherché à faire entendre. Pour ainsi dire, si un monteur sonore de cinéma (et sa subjectivité) arrive à faire entendre, le temps d’une scène, d’un film, une forme finale d’écoute (potentiellement donnée au spectateur), alors la pensée-écoute du monteur sonore au cinéma est une forme *in*-achevée et *in*-finie d’écoute ; elle est une oreille qui monte, reflet immédiat de sa subjectivité multiple.

CONCLUSION

Dans son texte critique du film *Certains de mes amis* (2018) de Catherine Martin[103], sur lequel Martin Allard et moi avons fait le montage sonore, Robert Daudelin (2018 : 74) dit ceci :

> Le titre du nouveau film de Catherine Martin est explicite : ce sont des « amis » de la cinéaste que nous sommes invités à découvrir – dans leur quotidien, leur travail, leurs préoccupations, leurs souffrances et leurs rêves. Mais ce sont aussi des portraits, pour lesquels il faut poser, s'arrêter, fixer l'objectif (durant 30 secondes !), s'installer hors du temps.
> La cinéaste – délibérément, soyons-en assurés – démarre son film (une visite à l'atelier du peintre François Vincent) dans le silence, ce premier ami étant même filmé à contre-jour. Si les bruits progressivement arrivent, la parole, elle, se fait attendre, se fait désirer. Nous voilà prévenus : nous devrons nous approcher des sept amis en question sur la pointe des pieds, sans les brusquer, en nous méritant leurs confidences.
> […]
> Célébration du travail du cinéaste, retour aussi au statut d'artisan, comme le souhaitait le regretté Bernard Gosselin. Mais ne nous méprenons pas, il ne s'agit pas ici d'un travail « amateur » : les images de Certains de mes amis sont magnifiques, lumineuses, toujours parfaitement en accord avec les personnages visités. *Quant au son, capté par le petit micro qui surplombe la caméra, il fait plaisir à entendre, tellement il fait bon de retrouver un son qui n'a pas été manipulé, qui a sa matérialité propre : Certains de mes amis est aussi un film qu'on écoute beaucoup !* [je souligne]

Si *Certains de mes amis* est effectivement un film qu'on écoute beaucoup, il n'est pas un film dont le son n'a pas été manipulé, bien au contraire. La cinéaste a certes capté du son avec un microphone qui surplombait la caméra. Ce sont ses enregistrements qui ont servi de point de départ à la conception sonore dans presque toutes les scènes. Il n'en reste pas moins que nous avons manipulé ou recréé presque chaque élément sonore de ce film pour façonner des expériences d'écoute conformes aux enjeux du film : des amis proches et le rapport de curiosité de la cinéaste face à leur travail / statut d'artisan unique. *Écoute intime* de l'ami et rapports confidentiels, *écoute augmentée* des gestes du travail, *écoute banale* du quotidien, telles étaient nos préoccupations. (Re)donner l'intimité et le rapport authentique que Catherine Martin entretient avec ses amis, même s'il y a des centaines et des milliers de spectateurs qui visionnent ce film et s'immiscent dans leurs amitiés.

Pour moi, la réception audio-visuelle de Robert Daudelin est une parfaite illustration des résultats que je cherche à obtenir quand je contribue à la création (sonore) d'un film : je fais du « montage auriculaire ». Certes, Martin Allard et moi avons fait du montage sonore pour ce

[103] Voir https://f3m.ca/film/certains-de-amis/ pour plus de détails.

film (et mixé, à la suite, par Bruno Bélanger). Nous avons organisé des éléments sonores déjà enregistrés, nous avons fabriqué, ajouté, superposé, juxtaposé de nouveaux éléments sonores, par l'emploi de bruitage, de sons libres, de sons d'effets et d'ambiance provenant de banques sonores et de procédés de transformation du son.

Quand Martin Allard monte le brouhaha sonore de Paris sur les images qui montrent quelques parties de l'appartement de l'amie Ginette, ce n'est pas pour simplement dire et préciser « voici bien la ville de Paris », pour mettre du hors-champ sonore passif avec des *sons-territoire* comme dirait Chion (2023 : 87). Avec ses gestes de composition, il participe aux écarts entre les figures immobiles et mobiles de ce portrait et creuse des lignes dialectiques : une écoute du temps qui passe (vite) pour des plans immobiles aux contenus visuels immobiles ; une écoute de la turbulence urbaine pour re-marquer l'agitation de l'esprit de Ginette au travail et le foisonnement dans la description des œuvres affichées chez elle.

Idem pour moi. Quand je monte, en hors-champ, le bruit de la circulation automobile passante de la rue St-Urbain provenant d'une fenêtre qu'on ne verra jamais, je n'habille pas simplement l'appartement du musicien Matthew Jennejohn pour faire joli. Je fais des gestes de composition : je mesure et distribue précisément les passages automobiles et ceux des piétons, les vagues plus passantes et plus tranquilles, en fonction de l'image, d'un mouvement du protagoniste, etc. Dans la même veine, j'ajuste aussi la présence urbaine de chaque plan, je fais sentir les coupes par mes actes d'écoute, parce que je cherche précisément à produire un effet de durée du labeur requis pour fabriquer un instrument ancien : le temps passe, le temps est long. La persévérance de Jennejohn — et du spectateur — est alors récompensée par le concert en chapelle lors de la scène suivante.

Le travail de montage sonore dans ce film, et dans chacune des œuvres citées dans ma thèse, a précisément cherché à faire cela : rendre audible une expérience du monde par une problématisation du complexe audio-visuel. Fondamentalement, notre métier, notre pratique, notre réflexion créative, notre apport à tel ou tel film, notre contribution au cinéma, c'est de manipuler et de transformer un matériau sonore en matière de l'expérience saisissable par l'oreille. Notre art, notre préoccupation, notre manière d'écouter, notre manière de penser, c'est le montage des écoutes, c'est le montage auriculaire.

Seulement, pour bien tracer ce concept, il a fallu d'abord déconstruire et réexaminer des fondements traditionnels de la théorie et de la pratique sonore dans le domaine cinématographique, pour ensuite reconstruire une théorie de l'écoute basée sur une praxis du montage sonore, en mettant de l'avant les nuances subtiles et souvent négligées qui constituent l'écoute dans le cadre du cinéma.

Ayant remarqué un manque d'intérêt de la théorie du cinéma pour la diversité des formes d'écoute, concentrée plutôt sur le son comme matière d'expression, cette thèse a tout d'abord cherché à poser le problème et à mettre en lumière la question — et la complexité — de l'écoute depuis la posture du montage sonore, parce que cette pratique même, fort de mes observations de monteur sonore, se muait en un acte de discernement, d'harmonisation, et de partage des écoutes : le monteur sonore fait de l'écoute une expérimentation chaque fois qu'il cherche à résoudre un problème filmique sonore ou audio-visuel. Essentiellement, ce problème invitait à une réévaluation de l'écoute comme pilier de la création et de l'expérience cinématographiques.

Dans cette optique, l'expérience impliquée du monteur sonore devient l'exercice supérieur de l'écoute cinématographique et répond à l'expérience auditive du spectateur. Ainsi, pour réévaluer l'écoute, pour appréhender pleinement cet exercice supérieur, il était alors crucial d'élever la pratique du montage sonore ; il fallait trouver le personnage conceptuel du monteur sonore pour dévoiler sa pensée-écoute. Étant donné que le personnage conceptuel est le double de son philosophe, il devenait impératif que « le monteur sonore que je suis » — et les conditions réelles de ma pratique — soient la subjectivité de ces questions et de ses problèmes, m'engageant sur les chemins de la recherche-création.

D'emblée, pour donner forme à cette intuition, j'ai observé comment le monteur sonore compose avec l'écoute. Pour ce faire, j'ai tracé les territoires de différents artisans du son au cinéma et délimité comment chacun d'entre eux manipule et façonne les questions sonores et filmiques à travers leur pratique experte. Cela a permis de cibler la pratique du montage sonore — que fait-il ? — et d'enchaîner avec les conditions qui affectent l'écoute et la création sonore au cinéma — où « trouve »-t-il des écoutes ? Une première hypothèse a suggéré que ce sont les traditions littéraire et cinématographique qui façonnent des écoutes singulières à travers les genres et usages. Une deuxième a proposé que chaque méthode (ou savoir-faire) et que chaque technique de montage sonore, incluant les innovations en enregistrement et diffusion,

comporte une forme spécifique d'écoute, soit parce qu'elle la fabrique, la privilégie, ou la réhabilite. Ce sont les conditions avec lesquelles composent un monteur sonore.

Suivant ces hypothèses, suivant la variabilité des matériaux filmiques en jeu et du travail compositionnel des autres artisans d'un film, j'ai suggéré d'observer les gestes de composition du monteur sonore et leur rôle dans la construction du complexe audio-spatio-temporo-visuel. Par l'entremise de l'analyse fonctionnelle de compositions audio-visuelles, inspirée de Stéphane Roy, dans le film *Punch-Drunk Love* et dans mon montage sonore du film *Bermudes (Nord)*, j'ai pointé la forte interaction entre les sons et les matériaux filmiques pour générer des écoutes qui renforcent les enjeux narratifs et esthétiques d'un film. Cela a démontré, du même coup, que l'écoute du monteur sonore pouvait devenir un outil théorique, forgeant une « nouvelle » approche analytique, et soulignant l'importance des liens entre théorie et pratique.

En observant des protocoles interopérables et en révélant la pensée-montage innovante de Walter Murch, j'ai pu dégager les idées d''ambiguïté fructueuse et d'inachèvement dans le montage, considérées comme essentielles pour une pratique véritablement interopérable, mais également pour une pratique supérieure de l'écoute au cinéma. De même, la réinvention des méthodes de travail, la collaboration et l'acceptation de l'ambiguïté et de l'inachèvement, suivant l'évolution des pratiques de montage sonore à l'ère numérique, ont démontré que ces avancées techniques offrent de nouvelles avenues créatives, loin de limiter les praticiens et praticiennes, et deviennent une posture fondamentale pour enrichir la création sonore dans le cinéma et atteindre une pratique supérieure de l'écoute au cinéma.

Enfin, après avoir exposé plusieurs facettes exemplaires de ma pratique, il a été possible de cerner des traits personnalistiques majeurs du personnage conceptuel de monteur sonore que je m'efforce de devenir. À l'aide de traits existentiel, pathique, dynamique, juridique et relationnel, j'ai pu forger la pensée-écoute de mon personnage — une écoute qui geste, une écoute qui s'efface pour accompagner, une écoute qui erre pour mieux ouvrir — qui est immédiatement une forme de pratique supérieure de l'écoute. En cela, le personnage conceptuel du monteur sonore est un milieu d'écoute(s), une écoute *in*-finie : il est zone de transformation / transition du son vers une oreille ; il permet au son non pas de rejoindre l'audio-visuel, mais de le problématiser ; ses actes d'écoute ont une force active qui ré-affectent l'interaction des matières de l'expression. Le monteur sonore, en tant qu'écoute, est forcément au diapason du

film — et être au diapason du film, ça passe aussi par une certaine tension (tout comme, peut-être, l'aimantation du son par l'image qui demande une tension, car, dans un cas contraire, on aurait affaire à une absorption, à une disparition du son dans l'image.) C'est cette écoute qui arrive à faire du matériau sonore un moyen d'expression, une forme de sensibilité ; c'est le monteur sonore, en tant qu'écoute, qui rend manifeste en quoi un véritable montage sonore est essentiellement un montage des écoutes.

L'application pratique de mes résultats soulève alors quelques considérations importantes. Tout à coup, je nous demande de faire le chemin inverse : de la pratique supérieure à la pratique courante, normée. Si je ne peux répondre pour tout autre praticien du son au cinéma, c'est parce que j'ai voulu éviter des résultats ou un discours programmatique. Ce n'était pas ma quête. Seulement, s'il y a bien quelque chose que mon exploration de l'écoute peut faire, c'est mettre de l'avant un discours sur le métier de monteur sonore comme un interlocuteur capable de problématiser la forme audio-visuelle et le texte filmique, réitérant le geste de valorisation et d'affirmation de sa vision créatrice. Sortir des schèmes techniques et du vocable technicien, mais aussi sortir des schèmes purement esthétiques. Le monteur sonore se révèle et se dégage dans sa posture d'artisan, double face d'un travailleur sage et précis du matériau sonore et d'une philosophie de pensée prolongée vers une forme d'expérience du monde.

Pour la théorie, je pense que mes observations se manifestent de manière plus significative. Par sa pratique supérieure de l'écoute au cinéma, le monteur sonore participe à l'invention du montage des écoutes, qu'on appellera dorénavant « montage auriculaire ». Le montage sonore s'adresse, en tout et pour tout, au matériau sonore. Le montage auriculaire[104] s'adresse à une oreille à l'écoute. Dans sa pratique courante, le monteur monte de la matière sonore. Dans sa pratique supérieure, le monteur sonore façonne de la matière auriculaire. Cette matière gagne ce statut parce que le monteur sonore la transforme, par ses gestes de composition, par l'inscription d'actes d'écoute, par l'injection de formes d'écoute, par la création de manières nouvelles d'être-au-monde, et qu'elle devient saisissable par l'oreille, qu'elle devient expérience subjectivée. Le montage auriculaire appelle à explorer et mesurer les possibles (la nuée de *virtuels*) pour aspirer à la meilleure problématisation du texte filmique

[104] Les racines étymologiques de « auriculaire » proviennent du latin « auricularis », qui signifie « de l'oreille », et « auriculosus » qui signifie « à l'écoute ».

par la forme audio-visuelle. Pour ainsi dire, l'essence même du montage auriculaire nous branche sur l'écoute — ses formes et ses attitudes — comme élément de problématisation du texte filmique, et non pas sur le matériau sonore.

En reconnaissant cette force pratique, on s'éloigne, voire on invalide les théories selon laquelle le son se distribue passivement par rapport à l'image : exit le son comme tapisserie. En ciblant une pratique de l'écoute, on dévie, on l'espère, l'attention des chercheurs, attirés par le son ostentatoire (qui parle le plus fort ? qui fait le bruit le plus fort (parmi les monstres et vaisseaux) ?), vers toutes les composantes de l'expérience audio-visuelle. Par son montage auriculaire, le monteur sonore n'attire plus l'attention (sur l'événement sonore) ; il engage (après avoir dégagé) dans l'expérience même. On s'éloigne des universaux de la perception, car l'écoute — et la trame sonore — y est subjectivée : exit le son comme catégorisation. À la suite de Véronique Campan qui, « pour retracer cette expérience première » du sentir, antérieure au percevoir, indique qu'« il faut tenter de saisir l'articulation interne des divers composants du film ou du tableau » (1999 : 9), le montage auriculaire et sa pratique se veulent être un écho tangible.

Le montage auriculaire est aussi ce qui permet le partage d'une ou des écoutes. Écouter selon un classement de matériaux sonores ne dit rien de l'expérience cinématographique. Transformer le tissu audio-visuel en configuration sensible et subjectivée, écouter cette configuration du monde est ce qui permet de poursuivre, de ré-enchainer le cinéma dans sa logique phénoménologique de puissance de vie. En ce sens, le montage auriculaire est capable d'inventer de l'écoute. En ce sens, comme implication future, il serait intéressant de voir si le montage auriculaire, déplié et compris ainsi, produit spécifiquement de « l'écoute-de-cinéma » ?

Comme dernière implication, il est essentiel de reconnaître que le personnage conceptuel du monteur sonore a joué un rôle crucial dans le développement et la conceptualisation de la matière auriculaire. C'est le personnage conceptuel du monteur sonore, par tous ces traits personnalistiques, qui participe à la création du concept de la matière auriculaire, qui injecte l'expérience sensible et intelligible dans la matière sonore plutôt que de mettre cette expérience dans un face à face extérieur avec elle, qui témoigne du parcours « archéologique » pour déterrer les strates qui composent cette expérience sensible et intelligible. Comme autre

implication — cela a été évoqué brièvement dans ma thèse, peut-être même que cette mise au jour est une occasion manquée dans le cas de mon personnage —, c'est l'exploration de ce personnage conceptuel du monteur sonore qui a peut-être souligné, avec plus de force, la nécessité de conceptualiser, avec plus de précision, l'espace-temps d'un personnage conceptuel.

Enfin, et c'est peut-être là l'une des dimensions les plus intéressantes de ma recherche, d'avoir instauré, pour reprendre Souriau, des puissances de la recherche-création. La recherche-création comme puissance méthodologique. La recherche-création comme puissance de concept théorique. Parce qu'elle est une attention réflexive au faire, parce qu'elle est une saisie critique et théorique du processus créateur, parce que la véritable connaissance de soi est un contentement qui ne peut advenir sans la présence de quelqu'un d'autre qui soit notre « complice », seule la recherche-création peut mener à l'élaboration d'un personnage conceptuel (et vice versa) et, suivant ce personnage, au(x) concept(s) qu'il créera.

Dans le cas qui nous a concerné, en tant que geste auto-poïétique, la recherche-création fait référence à un processus où l'acte de création engendre une réflexion continue et une remise en question de soi. En ce sens, elle favorise un regard rétrospectif et externe sur sa propre pensée où le chercheur-créateur devient conscient de ses propres processus mentaux, créatifs et décisionnels, où les œuvres créées sont des manifestations physiques des états d'une pensée. J'argumenterais même que les philosophes qui se sont dotés de leur double, de leur personnage conceptuel — le Socrate de Platon, le Zarathoustra et le Dionysos de Nietzsche —, ont en quelque sorte performer eux-mêmes une recherche-création.

Qui plus est, comme le monteur (dorénavant) auriculaire ne monte pas des écoutes sans quelquefois les problématiser, et que, suivant son exercice supérieur d'écoute qui engage à prendre en considération les éléments et caractères multiples des occurrences sonores qui façonnent les écoutes — et ainsi à poser des problèmes pratiques —, le montage sonore devenu auriculaire peut aussi être une façon, non pas de faire de la théorie, mais de poser des problèmes théoriques, que la théorie pourra explorer pour son propre compte. Ce que la recherche et la création ont en partage, c'est la problématisation, chacun avec ses moyens propres. Rien ne vaut un bon problème, un événement explosif, un point de singularité d'écoute au cinéma, comme porte d'entrée pour déplier une question pratique ou tracer un concept théorique, parce

que lorsqu'il aborde une question ou résout un enjeu sonore filmique, le monteur sonore élève l'écoute au rang d'expérimentation (esthétique pour le spectateur ; conceptuelle pour le chercheur). Ce faisant, il extrait l'écoute des généralités perceptuelles pour la convertir, à son tour, en une question qui complexifie la situation filmique existante, redéfinissant ainsi une image, une histoire, ou un film.

En fait, la recherche-création que j'ai entreprise et que je m'apprête à clore serait une réponse, d'une part, à la réflexion qu'entretient Véronique Campan par rapport à ce que le spectateur peut avec son écoute (et fort probablement que cela inclut le théoricien du cinéma aussi) — « il ne saurait être question d'affirmer qu'un spectateur modèle, le spectateur, perçoit, dans le temps de la projection filmique, le foisonnement des accidents et le miroitement des hypothèses, ni qu'il décèle toutes les facettes d'une configuration audiovisuelle » (1999 : 150) — et d'autre part, à ma propre interrogation que j'ajoutais à la suite : existerait-il alors une figure plus apte à dénouer l'écoute ?

Si nous sommes incités à « écouter comme on danse » pour reprendre la formule de Campan (151), pourquoi ne pas se tourner vers le « chorégraphe » de l'écoute ? Tendez-y l'oreille parce que là prend consistance ce qui est instable, éphémère, ce qui foisonne, ce qui miroite. Tirez l'oreille parce que là se dégage, par l'entremise de la recherche-création, l'exercice supérieur de l'écoute, qui est enveloppé dans l'exercice ordinaire du monteur. Soyez l'oreille du monteur sonore parce qu'elle permet pleinement de percevoir la pluralisation et la différenciation de l'écoute au cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

Adjiman, Rémi et Jean-Michel Denizart. 2018. *Au centre du processus de création du monteur son*. Communication présentée au XXIe Congrès de la SFSIC : Création, créativité et médiations, juin 2018, Paris, France. https://hal.science/hal-01965294/.

Adorno, Theodor W. 1994. *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*. (Éd. revue.) Genève : Contrechamps.

——2009. *Current of music: elements of a radio theory*. Cambridge : Polity.

Agamben, Giorgio. 1995. *Moyens sans fins : Notes sur le politique*. Paris : Rivages.

Allard, Martin. 2008. « Atelier de maître. Martin Allard, concepteur sonore ». Le Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_martin-allard.pdf.

Allard, Martin, Serge Cardinal et Louis Comtois. 2002. « La musicalité d'une bande sonore. À propos de *L'Invention d'un paysage* ». Dans La Rochelle, Réal (dir.). 2002. *Écouter le cinéma*. Montréal : Les 400 coups, p. 158-174

Altman, Rick. 1985. « The Technology of the Voice ». *Iris*, vol. 3 n° 1, p. 3-20.

——1992 (dir.). *Sound Theory, Sound Practice*. Coll. « AFI Film Readers ». New York : Routledge.

——2004. *Silent Film Sound*. Coll. « Film and Culture ». New York : Columbia University Press.

Akrich, Madeleine. 1993. « Les formes de médiation technique ». *Réseaux*, vol. 60 (juillet-août), p.87-98

Arnheim, Rudolf. 1971. *Radio : An Art of Sound*. 2e édition. New York : Da Capo Press.

Attali, Jacques. 2001 [1977]. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/PUF.

Avid Technology. 1997. « OMF Interchange® Specification Version 2.1 ». En ligne : https://www.cubase.it/wp/wp-content/uploads/2014/12/omfspec21.pdf

——2000. « PostConform User's Guide Version 2.0 ». En ligne : https://akarchive.digidesign.com/support/docs/PostConform_2.0_User_Guide.pdf

——2003. « DigiTranslator Integrated Option Guide Version 2.0 on Windows or Macintosh ». En ligne : https://akarchive.digidesign.com/support/docs/DigiTranslator_Guide_OS9.pdf

——S.d. « Interoperability Support for Avid Audio & Video Editing Applications ». En ligne : https://resources.avid.com/supportfiles/attach/AudioVideoInteropFeatures.pdf

Barnier, Martin. 2002. *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma*. Liège : Éditions du Cétal.

——2011. *Bruits, cris, musiques de film : les projections avant 1914*. Coll. « Le Spectaculaire Cinéma ». Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Barthes, Roland. 1982. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Collection 'Tel quel'. Paris : Seuil.

Beaucamp, Maxime. 2011. « Deleuze et La fêlure de Francis Scott Fitzgerald : de Logique du sens à Mille plateaux ». *Klesis*. n°20 – Philosophie et littérature, p.104-121. https://www.revue-klesis.org/.

Beaugrand, Claude. 1992. « Entendre l'arbre qui pousse ». *24 Images*, n° 60 (printemps), p. 32-33.

——2006. « Fabrication du cinéma – Question de vocabulaire ». *24 Images*, n° 129 (octobre-novembre), pp. 50-51.

——2009. « Atelier de maître. Claude Beaugrand, concepteur sonore ». Le Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers_claude-beaugrand.pdf

Bélanger, Olivier. 2009. *La notion de désir dans la philosophie de Gilles Deleuze.* Mémoire de maitrise, Université de Montréal.

Bellemare, Sylvain. 2022. Dans Dequen, Bruno. « Entretien avec Sylvain Bellemare : créer un environnement science-fictionnel ». *24 images*, n° 203 (juin), p.70-79.

Bergren, Peter. 1997. « Blurring the Lines Between the Edit and the Mix : New Trends in Audio Post-Production », *Mix Magazine*, vol. 21, n° 3 (mars), p. 84-90.

Bergson, Henri. 2000 [1932]. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Quadrige/PUF.

Blake, Larry. 1994. « One More Digital Nail in the Mag-Editing Coffin ». *Mix Magazine*, vol.18, n° 1 (janvier), p.80.

Boonin-Vail, Eli. 2023. « In the Slammer: Acoustemologies of the Carceral in the Prisons of Classical Hollywood ». *Music, Sound, and the Moving Image*, vol.17, n° 1 (printemps), p. 43-63.

Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge : Harvard University Press.

——2008. *Poetics of Cinema*. New York : Routledge.

Branigan, Edward. 1989. « Sound and Epistemology in Film ». *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 47, n° 4, p. 311-324.

Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones : Reading Film Music*. Berkeley : University of California Press.

Calas F. et N. Rossi. 2011. *Questions de grammaire pour les concours*. Paris : Ellipses.

Calvert, Olivier. 2008. « Atelier de maître. Olivier Calvert, concepteur sonore ». Le Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. En ligne : https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_olivier-calvert.pdf/

Campan, Véronique. 1999. *L'Écoute filmique. Écho du son en image*. Coll. « Esthétiques hors cadre ». Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Cardinal, Serge. 2002. « Les idiots. Descartes, Dostoïevski, Deleuze ». Dans Bertrand Gervais et Jean-François Chassay (dir.). *Les Lieux de l'imaginaire*. Montréal : Liber, p. 87-105.

——2004 « La radio, modulateur de l'audible », *Chimères*, vol. 53, n° 1, p. 45-59.

——2008. « Le dernier des discrets ». *Cinémas*, vol. 19, n° 1, p.109-126.

——2010. *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université Laval.

——2018. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique.* Coll. « Formes cinématographiques ». Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

Cardinal, Serge et Dallaire, Frédéric. 2010. « L'écoute partagée ». Paris : *Théâtre/Public*, "Le son du théâtre. 1. Le passé audible", n° 197 (3e trimestre), p.24-27.

Casas, Sam. 2021. « A Brief History of Noise Reduction », *CAS Quarterly*, printemps, p. 15-17.

Chion, Michel. 1982. *La Voix au cinéma*. Coll. « Essais ». Paris : Cahiers du cinéma.

——1985. *Le Son au cinéma*. Coll. « Essais ». Paris : Cahiers du cinéma.

——1990. *Le Cinéma et ses métiers.* Paris : Bordas.

——1995. *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel.

——1998. *Le Son*. Coll. « Nathan-Université ». Paris : Nathan.

——2000. « Comment tourner autour d'un objet sonore ». Dans Szendy, Peter. *L'Écoute*. Paris : L'Harmattan, p.53-62.

——2003. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Coll. « Essais ». Paris : Cahiers du cinéma.

——2021. *L'Audio-vision*. 5e édition. Coll. « Nathan-Université ». Paris : Nathan.

Citton, Yves. 2012. *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Coll. « Le temps des idées ». Paris : Armand Colin.

Cobast, Éric. 2016. *Les 100 Mythes De La Culture Générale*. Deuxième édition mise à jour. Que Sais-Je? Paris : Presses universitaires de France.

Corbeil, Gilles. 2011. « Atelier de maître. Gilles Corbeil, preneur de son ». Le Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. En ligne : https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_gilles-corbeil.pdf

Counet, Jean-Michel.2016. « Philosopher, c'est faire l'idiot. Le Cusain en filigrane dans l'œuvre de Gilles Deleuze », *Noesis*, n^{os} 26-27. En ligne : https://journals.openedition.org/noesis/2700

Crafton, Donald. 1997. *The Talkies : American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Berkeley : California University Press.

Dallaire, Frédéric. 2005. *Exploration des puissances sonores cinématographiques. Une pensée du continuum*. Mémoire de M.A. Université de Montréal.

——2014. *Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage*. Thèse de doctorat. Université de Montréal.

Daudelin, Robert. 2018. « L'art du portrait / Certains de mes amis de Catherine Martin ». *24 images*, n° 186 (mars), p.74–74.

de Beaune, Sophie A. 2013. « De la beauté du geste technique en préhistoire », *Gradhiva,* n° 17, p.26-49.

Delalande, François. 2013. *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*. Coll. « INA Expert ». Bry-sur-Marne : INA.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps.* Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit.

——1993 (1968). *Différence et répétition.* 7e éd. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses universitaires de France.

Deleuze Gilles et Félix Guattari. 2011. *Qu'est-ce que la philosophie ?.* Coll. « Reprise ». Paris : Les Éditions de Minuit.

Deshays, Daniel. 2006. *Pour une écriture du son*. Coll. « 50 questions ». Paris : Klincksieck.

——2010a. *Entendre le cinéma*. Coll. « 50 questions ». Paris : Klincksieck.

——2010b. « Atelier de maître. Daniel Deshays, créateur sonore. Théâtre, disque, cinéma, radio ». Le laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_daniel-deshays.pdf/

——2018. Sous l'avidité de mon oreille: le paradigme du sonore. Paris : Klincksieck.

Deslandes, Jeanne. 1995. « Une esthétique Dolby stéreo ». *Ciné-Bulles*, vol. 14, n°1, pp. 42–45.

Dirand, Armand. 2012. « De l'articulation entre art et philosophie : l'exemple des personnages conceptuels de Gilles Deleuze à Marilyn Manson ». *Philosophique*, n°15. https://journals.openedition.org/philosophique/704/

Doris, Robert J. 1995. « Radical Paradigms - Closing Comments », *Videography*, septembre 1995, p.180.

Eskow, Gary. 1994. « Manhattan Post ». *Mix Magazine*, cahier « Sound for Picture Supplement », vol.18, n° 9 (septembre), p.15-19.

Eyman, Scott. 1999. *The Speed of Sound : Hollywood and the Talkie Revolution*. Baltimore : John Hopkins University Press.

Farmer, Clark. 2008. « Every Beautiful Sound Also Creates an Equally Beautiful Picture - Color Music and Walt Disney's Fantasia ». Dans Beck, Jay et Tony Granada (dir.). *Lowering the Boom : Critical Studies of Film Sound*. Chicago : University of Illinois Press, p. 183-197

Faucon, Térésa. 2013. *Théories du montage. Énergie, forces et fluides.* Coll. « Recherches ». Paris : Armand Colin.

——2017. *Gestes contemporains du montage*. Paris : Naima (version numérique *iBooks*).

Forest, Pierre-Olivier. *Introduction à une poïétique du cinéma.* Acte de colloque du 78e congrès de l'ACFAS tenu en mai 2010 à l'Université de Montréal. Le laboratoire Le création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/communications_pierre-olivier-forest_introduction-a-une-poietique-du-cinema.pdf/

France Culture. 2016. « Grand entretien avec Peter Szendy ». https://www.franceculture.fr/emissions/supersonic/grand-entretien-avec-peter-szendy/

Franklin, Ron. 2002. « Workstation File-Format Interchange ». *Mix Magazine*, vol.26, n° 11 (octobre), p.50-56.

Fritts, Rob. 2002 « Helpful tips for audio post ». *Broadcast Engineering*, janvier, p.62-64.

Fruteau de Laclos, Frédéric. 2011. « Les voies de l'instauration : Souriau chez les contemporains ». *Critique*, n° 775, p. 934.

Gervais, Simon. 2013. *Auto-poïétique de deux expériences de montage sonore : d'une écoute à l'autre*. Mémoire de M.A. Université de Montréal.

——. 2018. « Walter Murch et l'Open Media Framework (OMF) : penser l'interopérabilité pour une ambiguïté fructueuse. » *Cinémas*, vol. 28, n^{os} 2-3, (printemps), p. 51–70.

Giardina, Carolyn. 2021. *Oscars Post Mortem : Sound Pros Evaluate Pros/Cons of New Best Sound Category*. Hollywood Reporter. https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/sound-pros-evaluate-relaunch-best-sound-oscar/

Gomery, Douglas. 2005. *The Coming of Sound : A History*. New York : Routledge.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies*. London : BFI Pub. ; Bloomington : Indiana University Press.

Grotticelli, Michael. 1995. « Compatibility is the Key », *Videography*, vol.20, n° 8 (août), p.112-114.

Ihde, Don. 1978. *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*. Athens : University of Ohio Press.

Ingold, Tim. 2013. *Making : Anthropology, archaeology, art and architecture*. New York : Routledge.

Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris : A Cultural History*. Berkeley : University of California Press.

Jullier, Laurent. 1995. *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Coll. « Cinéma et audiovisuel ». Paris : Armand Colin.

Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score : Music and the Classical Hollywood Film*. Coll. « Wisconsin Studies in Film ». Madison : University of Wisconsin Press.

Katz, Joy. 1997. « Walter Murch in Conversation with Joy Katz », *Parnassus Poetry in Review*. vol.22. https://www.filmsound.org/murch/parnassus/

Kenny, Tom. 1998. « Walter Murch - The Search for Order in Sound & Picture ». *Mix Magazine*, vol. 22, n° 4 (avril), cahier *Sound for Picture*, p.12-24.

Kerins, Mark. 2011. *Beyond Dolby (Stereo) : cinema in the digital sound age*. Bloomington : Indiana University Press.

Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford : Stanford University Press.

Koppelman, Charles. 2005. *Behind the Seen : How Walter Murch edited Cold Mountain using Apple's Final Cut Pro and what this means for Cinema*. Berkeley : New Riders.

Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue.* Berkeley : University of California Press.

Le Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son. 2009. « Stéphane Roy, compositeur et théoricien de la musique électroacoustique, atelier de maître ».

Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur des vues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*. Québec : Éditions Nota Bene.

Lapoujade, David. 2017. *Les Existences moindres*. Paris : Minuit (version électronique).

Lastra, James. 2000. *Sound Technology and the American Cinema : Perception, Representation, Modernity*. Coll. « Film and Culture ». New York : Columbia University Press.

Le Guern, Philippe. 2004. « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série, n° 1, p. 101-121.

Leroi-Gourhan, André. 1964. *Le geste et la parole : technique et langage.* Paris : Albin Michel.

Lievsay, Skip. 2002. « Entretien avec Skip Lievsay ». Dans La Rochelle, Réal (dir.). 2002. *Écouter le cinéma*. Montréal : Les 400 coups, p. 149-157.

LoBrutto, Vincent. 1994. *Sound-on-Film : Interviews with Creators of Film Sound*. Santa Barbara : ABC-Clio.

Loeve, Sacha. 2023. « Une autre manière de faire de la technologie avec et après Simondon. La techno-esthétique comme connaissance sensible des techniques », *Artefact*, n° 18, p.257-300.

Loyez, Marie-Ève. 2022. *Les collections de merveilles du cinéma de Johan van der Keuken*. Thèse de doctorat. Université de Montréal

Lynch, David. 2003. « Action and Reaction ». Dans Sider, Larry, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.). *Soundscape : the School of Sound lectures, 1998-2001.* London : Wallflower Press, p.49-53

Maaso, Arnt. 2008. « The Proxemics of the Mediated Voice ». Dans Beck, Jay et Tony Granada (dir.). *Lowering the Boom : Critical Studies of Film Sound*. Chicago : University of Illinois Press, p.36-50.

Marvin, Carolyn. 1988. *When Old Technologies Were New : Thinking about Electrical Communication in the Late Nineteenth Century*. New York : Oxford University Press.

Méchoulan, Éric. 2003. « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités / Intermediality*, n° 1 (printemps), p.9–27.

Merleau-Ponty, Maurice. 1996. *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, NRF.

Murch, Walter. 2001. *In the Blink of an Eye : A Perspective on Film Editing*. 2e édition. Los Angeles : Silman-James Press.

——2003. « Touch of Silence ». Dans Sider, Larry, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.). *Soundscape : the School of Sound lectures, 1998-2001.* London : Wallflower Press, p.83-102

Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Coll « La philosophie en effet ». Paris : Galilée.

Nattiez, Jean-Jacques. 1987. *Musicologie générale et sémiologie,* Paris : Christian Bourgois.

Nectoux, Élise. 2016. *Du geste technique au geste technologique : l'influence des technologies sur les conduites corporelles.* Mémoire de master 2 : recherche design, médias, technologies option art et médias numériques. Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.

Nietzsche, Friedrich. 1977 [1870]. « La vision dionysiaque du monde ». *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, Folio.

Ogden, Charles K. et Ian A. Richards. 1923. *The Meaning of Meaning*. Londres : Kegan Paul, Trench and Trubner.

Ondaatje, Michael. 2004. *The Conversations : Walter Murch and the Art of Film Editing*. New York : Random House.

Paranthoën, Yann, Alain Veinstein, Claude Giovannetti, François Deladerrière, et Janeth Rodriguez. 2002. *Propos d'un tailleur de son*. 2e édition. Arles : Phonurgia Nova.

Parisi, Paula. 1999. « The Talented Mr. Murch » EditorsNet, décembre. https://filmsound.org/murch/talented.htm

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

Picker, John M. 2003. *Victorian Soundscapes*. Oxford-New York : Oxford University Press.

Quanz, Katherine. 2015. « Pro Tools, Playback, and the Value of Postproduction Sound Labor in Canada ». *Velvet Light Trap*, n° 76 (automne), p. 37-48.

Roy, Stéphane. 1993. « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode ». *Circuit,* vol. 4, n^{os} 1-2, p.67-92.

——2003. *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions.* Coll. « Univers Musical ». Paris : L'Harmattan.

Sadoff, Ronald H. 2013. « Scoring for Film and Video Games : Collaborative Practices and Digital Post-Production ». Dans Vernallis, Carol, Amy Herzog et John Richardson (dir.). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York : Oxford University Press, p. 663-681.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Coll. « Pierre vives ». Paris : Seuil.

Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media : Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham : Duke University Press.

Serafine, Frank. 1980. « The New Motion Picture Sound ». *American Cinematographer*, vol. 61, n° 8 (août), p. 796-799, 846

——1990. « Creating the Undersea Sounds of Red October ». *American Cinematographer*, vol. 71, n° 9 (septembre), p. 67-68, 70, 72.

Sergi, Gianluca. 2004. *The Dolby Era : Film sound in contemporary Hollywood*. Manchester : Manchester University Press.

Shapton, David. 1998. « Making the connection : Transferring Digital Audio ». *SoundPro*, vol.1, n° 5 (février), p.24-26.

Shelley, Mary Wollstonecraft. 1996. *Frankenstein : the 1818 text*. Coll. « The Norton Anthology ». New York : W.W. Norton.

Siebum, Doug. 2020. « Tim Nielsen offers insight into the role of supervising sound editor ». A Sound Effect. https://www.asoundeffect.com/tim-nielsen-supervising-sound-editor/

Simondon, Gilbert. 1989. *Du mode d'existence des objets techniques*. Éd. augmentée. Paris : Aubier.

Simondon, Michel. 1994. Dans *Ordre biologique, ordre technologique.* Sous la direction de Franck Tinland. Coll. « Milieux ». Seyssel : Champ Vallon.

Sonnenschein, David. 2001. *Sound Design : The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effect in Cinema*. Studio City : Michael Wiese Productions.

Souriau, Étienne. 1939. *L'Instauration philosophique*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Librairie Félix Alcan.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham-London : Duke University Press.

——2012 « Sonic Imaginations ». Dans Sterne, Jonathan (dir.). *The Sound Studies Reader*. New York : Routledge, p. 1-18.

Szendy, Peter. 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit.

——2007. *Sur écoute. Une esthétique de l'espionnage*. Paris : Minuit.

Szendy, Peter et Nicolas Donin. 2003. « Otographes ». *Circuit*, vol. 13, n° 2, p.11-26.

Théberge, Paul. 2008. « Almost Silent ». Dans Beck, Jay et Tony Granada (dir.). *Lowering the Boom : Critical Studies of Film Sound*. Chicago : University of Illinois Press, p. 51-67.

Thom, Randy. 1999. « Designing a Movie for Sound ». Iris, n° 27, (printemps), p. 9-20.

Thompson, Emily. 2002. *The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge : MIT Press.

Turner, Bob. 1995. « Videography's Electronic Roundtable : On Nonlinear/Multilinear Editing Systems Part 1 ». *Videography*, vol. 20, n° 8 (août), p.56-68.

Tuuri, Kai & Tuomas Eerola. 2012. « Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening ». *Journal of New Music Research*, vol. 41, n° 2, p.137-152.

van der Donckt, Catherine. 2018. Dans Grugeau, Gérard et Linda Soucy. « Catherine Van der Donckt : conceptrice sonore ». *24 images*, n° 188 (septembre), p.116-123.

——2022. Dans Daudelin, Robert. « Entretien avec Catherine Van Der Donckt : de la fréquentation (intime) des sons ». *24 images*, nº 203 (juin), p.80-87.

Vengeon, Frédéric. 2011. *Nicolas de Cues : Le monde humain. Métaphysique de l'infini et anthropologie*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon.

Verdier, Véronique. 2009. « Compte rendu : Écrits ou l'invention de la musique spectrale, Gérard Grisey, édition établie par Guy Lelong, avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, MF, coll. « Répercussions » ». *Circuit*, vol. 19, n° 3, p. 109–112.

Villain, Dominique. 1991. *Le montage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence.* New York : Continuum.

Ward, Meredith C. 2021. « Leveraging a Long and Tuneful History: Perspectival Manipulation, Surround Sound, and Dolby Atmos ». Dans Cenciarelli, Carlo (dir.). *The Oxford Handbook of Cinematic Listening.* New York : Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190853617.001.0001

Weis, Elizabeth et John Belton (dir.). 1985. *Film Sound : Theory and Practice*. New York : Columbia University Press.

Whittington, William. 2015. « A Conspiracy of Sound: Modes of Listening in Brian De Palma's Blow Out. » The Cine-Files, n° 8 (printemps). https://www.thecine-files.com/a-conspiracy-of-sound-modes-of-listening-in-brian-de-palmas-blow-out/

Woodhall, Woody. 2011. *Audio Production and Postproduction*. Sudbury : Jones and Bartlett Learning, 2011.

Wright, Benjamin. 2011. *Sound From Start to Finish*. Thèse de doctorat, Carleton University.

——2015. « Atmos Now: Dolby Laboratories, Mixing Ideology and Hollywood Sound Production ». Dans Théberge, Paul, Kyle Devine, et Tom Everrett (dir.). *Living stereo : histories and cultures of multichannel sound*. New York : Bloomsbury Academic, p.227-246

Wyatt, Hilary et Tim Amyes. 2013. *Audio Post Production for Television and Film : An Introduction to technology and techniques*. New York : Focal Press.

Zourabichivili, François. 2003. *Le vocabulaire de Deleuze.* Paris: Éditions Ellipses.

FILMOGRAPHIE

M le Maudit, Fritz Lang (1931)
Red River, Howard Hawks (1948)
Le Cercle Rouge, Jean-Pierre Melville (1970)
The English Patient, Anthony Minghella (1996)
Punch-Drunk Love, Paul Thomas Anderson (2002)
***Bà Nội*, Khoa Lê (2013)**
***Le Météore*, François Delisle (2013)**
***Une jeune fille*, Catherine Martin (2013)**
***Nuits*, Diane Poitras (2014)**
***Bermudes (Nord)*, Claire Legendre (2018)**
***Certains de mes amis*, Catherine Martin (2018)**
The Killing of Two Lovers, Robert Machoian (2020)
***Rumba Rules, nouvelles généalogies*, David Nadeau Bernatchez et Sammy Baloji (2020)**

* Les œuvres filmiques en caractère **gras** sont celles où j'ai conçu, en partie ou en totalité, la bande sonore.
* Les extraits insérés dans la thèse sont reproduits et diffusés sur le dépôt institutionnel Papyrus avec l'autorisation des cinéastes, des maisons de production et des compagnies de distribution respectives.