

La recherche-création : une pensée audio-visuelle ?

La recherche-création dans l'Université du XXI^e siècle

Responsables : Monique Régimbald-Zeiber (UQAM) et Denise Pérusse (FRQSC)

80^e Congrès de l'ACFAS, Montréal, 8 mai 2012

Je voudrais partir de trois questions concrètes. Ces questions se sont posées chaque fois que j'ai préparé le dépôt d'une demande de subvention au programme de recherche-création du FRQSC. Si je les reprends ici, ce n'est pas pour me plaindre de leur éternel retour ; ou pour laisser entendre qu'elles seraient les produits des ambiguïtés d'un programme de subvention. Bien au contraire. Ces questions, programme de subvention ou pas, je devais me les poser, je dois toujours les poser ; ce programme de subvention m'a simplement obligé à le faire, et c'est tant mieux, parce que les quelques esquisses de réponse que j'ai pu donner à ces questions m'ont permis de comprendre un peu mieux ce que pouvait faire un type comme moi dans une université — et non pas dans une  cole des Beaux-Arts ou une  cole professionnelle de cinéma, pour marquer une différence qui pourrait nous servir.  videmment, ces trois questions sont une façon d'appriivoiser une question pour moi plus difficile : Qu'est-ce que  a peut bien être qu'une recherche-création ? (Si d'autres semblent avoir réglé cette question ; en ce qui me concerne, elle reste encore sans solution, et elle doit le rester, pour mieux provoquer des réponses, plurielles.)

La première question est la suivante : Mais pourquoi déposer ce projet de film ou de vidéo ou d'installation au FRQSC plutôt qu'au Conseil des arts et lettres du Québec ou au Conseil des arts du Canada ? Une fois dit que, un type comme moi,  a a la prétention de devoir r -enchaîner avec un certain modernisme, et que  a a donc eu l'outrecuidance d'écrire des projets de film semblables à un article de la revue *Tel Quel*... Une fois écartées des raisons basses ayant à voir avec la statistique (du genre : « J'aurai peut-être plus de chance au FRQSC qu'au CALQ »), quelle autre raison pourrai-je avoir de prétendre à la recherche-création ? Est-ce que l'inévitable réflexivité de mes films peut compter pour de la recherche-création ? Est-ce que mon obstination poétologique à vouloir toujours mettre en question les techniques et les procédures peut elle aussi être mise au compte d'une recherche-création ? Tiens ! ne

suffirait-il pas de pousser un peu plus loin mes dialogues pour en faire quelque chose de platonicien ? Cette première question, et sa théorie de mensonges, me faisait inévitablement rebondir sur une deuxième question : Mais pourquoi ne pas simplement déposer une demande de subvention de recherche au CRSH ? Puisqu'il s'agit dans ce cas-ci d'étudier les outils et les méthodes de la création sonore au cinéma ou, dans ce cas-là, d'explorer une époque de l'écoute, ou, dans cet autre cas encore, d'explorer le paysage sonore du cinéma québécois¹, pourquoi ne pas tout simplement mener une recherche scientifique selon les différentes méthodes rassemblées sous le titre des *sound studies* ?

Mais c'est la troisième question qui, selon moi, est la plus sérieuse, et qui mérite ici d'être un peu plus longuement explorée : Comment devais-je comprendre la directive suivante, qu'on trouve sans doute encore aujourd'hui dans les formulaires du FRQSC : « une démarche de recherche-crédation repose sur une réflexion intrinsèque à l'élaboration ou à la réalisation d'une œuvre ». J'insiste : c'est la clarté même de cette directive qui m'obligeait à la transformer en question, avant de pouvoir la reformuler et me donner ainsi le droit, j'allais dire moral, de déposer un projet de recherche-crédation. Puisque je considérais déjà la réflexivité et l'auto-poïétique comme deux gestes inhérents à toute création, comment devais-je comprendre cette « réflexion intrinsèque à l'élaboration ou à la réalisation de l'œuvre » de sorte que, tout à coup, une transformation incorporelle se produisît et que création devînt recherche-crédation ? Voici en une formule le résultat de ma compréhension de cette directive : « une démarche de recherche-crédation repose sur une problématisation rendue possible par la singularité d'une pratique artistique, c'est-à-dire ses techniques, ses matériaux, son dispositif, sa tradition poétique, etc. » Ou pour le redire en des termes que je pouvais peut-être défendre : si je peux dire que mon processus de création ou l'œuvre créée sont immédiatement une recherche, c'est que faire un certain montage d'une voix, d'un son, d'un bruit, d'une parole, d'une musique, d'un mouvement de caméra, d'un bout d'écriture, etc., c'est une façon singulière de poser un problème, quelque qu'il soit — et s'il reste des gestes de réflexivité et d'auto-poïétique dans ce processus de création, ce n'est pas parce qu'ils sont d'emblée des modes de

1. Le projet de recherche-crédation *Outils et méthodes de la création sonore au cinéma* a reçu le soutien du FQRSC (2008-2011) ; le projet de recherche-crédation *Trois expérimentations audiovisuelles sur une époque de l'écoute* a reçu le soutien du FRQSC (2011-2014) ; le projet de recherche-crédation *Le paysage sonore du cinéma québécois* a reçu le soutien du CRSH (2011-2014).

problématisation, mais parce qu'il faut quelquefois refondre ses moyens pour rejoindre de nouvelles fins. Partant de là, il m'a semblé que le plus important dans l'expression « recherche-crédation », c'était évidemment le trait d'union... Parce que, à l'échelle de ma propre démarche ou à l'échelle d'un dialogue entre la recherche-crédation et d'autres formes de recherche, ce trait d'union signifiait pour moi trois manières d'impliquer (je ne dis pas amalgamer) l'une dans l'autre la recherche et la création : l'interférence, la circulation d'un problème, la pensée audio-visuelle. Ce sont ces trois manières que je voudrais maintenant très brièvement exposées, tout en indiquant pourquoi elles pouvaient me devenir utiles, m'aider à faire d'un film, par exemple, une pensée audio-visuelle en acte.

J'imagine d'abord l'interférence comme pouvant me permettre d'éviter un certain nombre de choses, ces choses étant à la fois mes réflexes intellectuels et mes habitudes institutionnelles. Parmi ces réflexes et ces habitudes, les suivants. Ce réflexe intellectuel qui attend de la recherche (une théorie, un concept, une méthode scientifique, etc.) qu'elle révèle la vérité de la création (ou d'un geste artistique, son médium, sa technique de représentation, etc., et leur histoire), une vérité extérieure à laquelle la création ne pourrait renvoyer que par allusion ou de manière incomplète, qu'elle pourrait au mieux illustrer, et qui ne se trouverait pleinement affirmée que par la recherche, théorique, esthétique, philosophique, historique, technique, procédurale, poétique, etc. Cette habitude qui veut que l'œuvre ou la création ne soient au fond que la communication d'une signification, que la transcription figurative, par exemple, d'idées préalablement élaborées, et élaborées indépendamment des moyens et des matières de l'image et du son. Il ne s'agit pas simplement pour moi d'éviter d'écrire une demande de subvention où une grande théorie esthétique, historique, technologique, etc., profiterait des premiers paragraphes pour expliquer, justifier et fonder à l'avance la création, qui n'aurait alors plus pour mérite que de représenter ou figurer ou mettre en scène ou agir cette théorie — ou, pire encore, de mettre la création à l'heure des dernières théories ou des dernières technologies. Il s'agit pour moi de prendre au sérieux le trait d'union : la recherche ne doit pas être le premier moment d'un processus qui doit mener à une création (car cela va me ramener à la plus banale pratique de documentariste pour la télévision) ; et si recherche et création sont deux moments, je dois pouvoir les mettre en boucle, encourager le feedback. Par cela, je ne veux pas dire : faciliter le dialogue entre théorie et pratique ; par cela, je ne veux pas dire : favoriser une poétique ou une auto-poétique ; par mise en

boucle et feedback, je veux dire : si, pour une raison ou pour une autre, bonne ou mauvaise, la recherche et la création doivent être deux moments de mon processus de création, eh bien ! espérons que cela ne facilite pas les choses ! ; souhaitons que, par exemple, pour avoir découvert au milieu des 780 pages du *Traité des objet musicaux* ce que Pierre Schaeffer nomme « le circuit des quatre écoutes », je sois forcé de remonter entièrement un paysage sonore ; mais souhaitons aussi que, après 20 jours de remontage, j'en vienne à me dire : « Ouir, entendre, écouter, comprendre ne forment pas un circuit, mais ne cessent de produire des court-circuit ! »

Le trait d'union est d'abord pour moi une zone d'interférence, mais, j'ai envie de dire, cette interférence n'est que le signe que la machine fonctionne : la recherche-crédation, c'est donc plus profondément ce qui produit cette interférence. Le philosophe Gilles Deleuze écrivait : « C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements »². Pour mon compte, je prends ce terme d'interférence en son sens le plus concret, c'est-à-dire comme une superposition de vibrations ou de courants en phase ou en déphasage, qui provoque ou produit un effet et ne laisse pas indemnes les courants ou les vibrations. Dans l'interférence des deux pratiques, la recherche (une théorie, un concept, une méthode scientifique) et la création (un art, ses médiums, ses techniques, son histoire) se constituent, se différencient, se co-déterminent. Et ce qu'elles produisent est un événement ; la rencontre de la recherche et de la création équivaut à la rencontre de l'eau et du feu : comme le point d'ébullition, l'œuvre est un point de singularité. Et, à ce compte, ce qui est produit, ou ce qui se produit, ce pourrait être tout aussi bien une image qu'un concept, l'important étant que le mode de production soit celui d'une interférence entre recherche et création.

Mais à quelles conditions cette interférence a-t-elle une chance d'être ainsi productive et d'éviter le parasitage ? Ou : qu'est-ce qui produit une telle interférence, et qui, « dans mon livre à moi », comme disent les sportifs, me rapproche encore davantage de la recherche-crédation ? C'est encore Deleuze qui peut donner une réponse à cette question. Comme ici, dans un entretien intitulé « Le cerveau, c'est l'écran » : « La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle

2. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1985, p. 365.

doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique, et la philosophie, et la littérature, et le cinéma »³. Bref, l'interférence est productive quand la recherche et la création partagent, s'échangent et différencient un problème semblable. Plus encore, la création est en soi recherche quand elle s'empare d'un problème et l'explore avec ses moyens propres.

Combien de fois me suis-je reformulé à moi-même et pour moi-même cette citation, pour me convaincre que la création est en soi un mode de recherche, ou une recherche-crédation — ou création-recherche, comme le disent nos collègues français —, et pour me convaincre que, par conséquent, la recherche-crédation peut et surtout doit entretenir un dialogue avec d'autres modes de recherche, que ce dialogue soit animé par le différend ou la mésentente. Je la reformule encore : telle ou telle pratique de création (le cinéma, par exemple), parce qu'elle porte sur tel matériau, parce qu'elle rencontre tel ou tel phénomène, parce qu'elle éprouve telle ou telle difficulté, etc., se trouve en position de formuler avec le plus de force les éléments d'un problème (l'appropriation de la voix par le corps ou du corps par la voix, par exemple) ; sous l'éclairage de la postsynchronisation, de la disjonction entre l'image et le son, du rapport entre le passage furtif d'une image de corps sur l'écran et la dispersion d'une voix aux quatre coins d'une salle obscure, le problème de propriété de la voix apparaît alors dans toute sa complexité. Par conséquent, une autre pratique, et précisément une pratique du concept (la musicologie, par exemple), peut s'apercevoir que ce problème est aussi le sien, bien que les phénomènes dont elle s'occupe, les matériaux qui sont les siens et les apories qu'elle rencontre ne le fassent pas encore voir aussi distinctement. On pourra dire alors qu'une création cinématographique, ou une recherche-crédation audio-visuelle, interfère avec la musicologie lorsqu'elle fait voir un problème suivant la plus grande amplitude de ses fréquences, et, le faisant voir ainsi — à coup de synchronisations et de désynchronisations de l'image et du son —, lui donne une force de pénétration plus grande, capable d'atteindre la musicologie et de s'emparer de ses vibrations propres. Le problème agit comme une onde, et cette onde est une onde de choc, une « secousse », dit Deleuze : un

3. Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », dans *Deux régimes de fous*, coll. « Paradoxe », Paris, Minuit, p. 265.

problème partagé par la recherche-crédation et la recherche (recherche-quoi ?, d'ailleurs), ce n'est pas une fondation théorique en commun, mais un même mouvement qui entraîne des fondations différentes.

C'est dire d'abord que l'interférence a une histoire : un problème surgit dans un terrain plus sensible à ses mouvements, avant de se répercuter ailleurs et plus tard, « à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes ». Par exemple, tel problème ayant telle amplitude se fera d'abord sentir en philosophie, avant de secouer la pratique du cinéma, et inversement. Introduire le mouvement dans la pensée, rappelle Deleuze, c'est le problème de la philosophie, notamment celle de Kierkegaard, avant que l'auto-mouvement de l'image cinématographique ne le relance en traçant et retraçant par le montage des circuits cérébraux. Mais c'est dire ensuite que l'interférence est un devenir : un problème ne se répercute pas sans se transformer « dans des terrains tout différents », pour le compte et suivant les moyens de chaque pratique secouée. Et c'est parce qu'une pratique du cinéma peut retenir et amplifier telles et telles fréquences d'un problème, des fréquences qu'une pratique théorique ou historique ou esthétique ne peut pas retenir, qu'il peut y avoir une véritable recherche-crédation — c'est-à-dire quelque chose d'autre qu'une création documentée ou réfléchie ou réflexive ; c'est-à-dire une production de connaissances, des connaissances qui ne pouvaient s'obtenir par les formes de la recherche scientifique. Et c'est parce que la recherche-crédation est une production singulière de connaissances qu'elle peut appartenir à l'université, si j'ose dire, et au contraire d'une pratique documentée, réfléchie ou réflexive.

Mais, évidemment, tout cela n'est possible qu'à la condition que chaque pratique artistique tende de toutes ses forces vers des modes singuliers (je ne dis pas spécifiques), des modes singuliers de problématisation. Ou, mieux encore : tout cela est possible à la condition que l'expression « modes singulièrement audio-visuels de problématiser » ait quelque sens. Mais voilà, c'est précisément ainsi que j'ai au bout du compte compris ce qu'est ma recherche-crédation : tester la valeur de vérité d'une telle expression ! Qu'est-ce que je veux dire quand je dis : « Le cinéma est une pensée audio-visuelle, et c'est pourquoi je peux, comme universitaire, prétendre faire de la recherche en faisant un film » ? Je n'aurai pas le temps ici de développer sur cette troisième face du trait d'union entre recherche et création ; et, au fond, je préférerais vous faire entendre (et peut-être voir) une telle pensée audio-visuelle en acte, sous une

modalité délibérément sobre et pédagogique. Il s'agit du début de la troisième partie d'un essai sonore d'une heure coréalisé par deux étudiants membres de mon laboratoire de recherche-crédation, Frédéric Dallaire et Simon Gervais. Dans cette troisième partie intitulée « L'image du son », il procède à une problématisation concrète : se priver de l'image pour mieux comprendre les rapports audio-visuels. Ce qui n'est pas sans résultats épistémiques : en montant une idée *sur* le son *avec* du son, on n'atteint pas nécessairement à l'illustration, mais on peut faire entendre à quelles conditions plastiques, poétiques et rythmiques cette idée de son a du sens ; et en inscrivant dans un montage sonore une notion théorique sur le son, on peut montrer à quel point elle doit son efficacité à une métaphore visuelle ; ou encore, en enlevant l'image, on se donne l'occasion de montrer que la matérialité sonore n'est pas qu'affaire de perception, mais d'imagination. Etc. Voici donc cet extrait — je précise que vous entendrez les voix des créateurs suivants, et dans cet ordre : Daniel Deshays, Olivier Calvert, Michel Chion, René Lussier, Claude Beaugrand et Martin Allard.

« L'image du son », de 0 : 00 à 05 : 30.

Serge Cardinal
8 mai 2012