

# La création sonore dans le cinéma québécois : trois territoires sonores pour une politique de l'écoute

Serge Cardinal  
Université de Montréal

Frédéric Dallaire  
Université de Montréal

## Résumé

Depuis 2008, le laboratoire *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son* a multiplié les façons d'écouter le cinéma québécois. D'abord, l'organisation d'ateliers de maître avec les artisans de la bande sonore a permis de découvrir une posture plaçant l'écoute et le bricolage au centre du processus de création. Ensuite, l'analyse des discours et des pratiques, notamment celles de l'Atelier de conception et de réalisation sonores de l'ONF (1971-1980), a permis d'inscrire les pratiques québécoises de conception sonore dans une histoire culturelle de l'écoute filmique. Puis, l'écoute des films de Fernand Bélanger, Sylvain L'Espérance, Clément Perron, etc., a révélé une diversité de rapports entre le son et l'image, et des relations entre innovations techniques et imagination sociale. Enfin, des membres du laboratoire ont repris les méthodes des artisans québécois du son dans leurs projets de recherche-crédation, ouvrant ainsi l'espace de la recherche sur une tradition sonore encore méconnue, inouïe.

**Mots-clés :** cinéma québécois, création sonore, recherche-crédation, écoute, laboratoire

Le laboratoire *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*, basé à l'Université de Montréal, se compose de professeur·e·s, d'étudiant·e·s, de chercheur·e·s et d'artistes, qui toutes et tous mènent à la fois des activités de création sonore et des activités de recherche, les deux avenues bifurquant bien souvent l'une vers l'autre. Musiciens, conceptrices sonores ou réalisateurs, plusieurs sont engagé·e·s dans l'écriture d'un mémoire, d'autres dans la rédaction d'une thèse ou d'un essai sur les différentes pratiques de création sonore dans un contexte audiovisuel. Quand ils et elles auscultent un film québécois, c'est en le situant dans ce contexte audiovisuel, mais aussi dans le champ sonore, cherchant à faire entendre les réverbérations entre ce film et

d'autres pratiques sonores (radiophoniques, paysagistes ou expérimentales), notamment celles d'artistes québécois·e·s du son. Quand ils et elles tendent l'oreille pour saisir chaque nuance de la parole d'un concepteur ou d'une conceptrice sonore, c'est pour ne pas laisser échapper les résonances ni les dissonances que cette parole entretient avec des poétiques et poïétiques ayant divisé ou réuni les différents domaines de la création sonore, et ce, à une échelle dépassant souvent le Québec.

L'esprit qui anime le travail de chaque membre du laboratoire – aussi bien que nos activités collectives – en est un d'exploration, d'expérimentation et de partage de tout ce qui est singulier, original, propre à inventer du possible. Sans doute faut-il préciser un peu ce que cette dernière expression – presque déjà usée tant elle a servi – résume. Quel est ce possible que la pratique et la parole de plusieurs artistes du son québécois·e·s ont pu inventer, et qui justifierait à lui seul que les membres d'un laboratoire de recherche-crédation se mettent à leur écoute? On peut délimiter trois territoires d'exploration où la création sonore dans le cinéma québécois a su et pu exercer sa liberté d'invention, reprenant et prolongeant de manière singulière des désirs, des idées, des utopies, qui occupaient d'autres métiers du cinéma, d'autres filmographies, d'autres pratiques sonores. Le premier est exploré par l'artisan·e, qui ne conçoit pas une trame sonore ou musicale sans concevoir d'abord sa méthode ou détourner de leurs fonctions premières les outils dont il ou elle hérite ou que les industries lui imposent. Le deuxième territoire est sondé par le ou la clinicien·ne, qui n'élabore pas une trame sonore ou musicale sans d'abord ausculter la matière sonore, en dégager un tableau des événements d'espace et des affects de matières, en tracer le continuum sensible reliant la voix à la musique en passant par le bruit. Le troisième est rythmé par le ou la musicien·ne, qui joue à l'oreille et tape du pied, dont la sensibilité audiovisuelle lui permet de comprendre d'autant plus précisément comment musicaliser tous les éléments de la trame sonore.

Évidemment, ces trois territoires d'invention sont liés l'un à l'autre : dégager d'un outil ou d'une technique des instruments singuliers d'écoute, c'est se rendre sensible à des matériaux sonores négligés et à une manière de les composer qui permet d'interpréter les images et ce qu'elles projettent. Cette contiguïté territoriale est aussi le signe qu'une politique particulière anime la création sonore dans le cinéma québécois : l'écoute, le bricolage et la collaboration sont ici non seulement des gestes de composition sonore, mais

aussi des gestes de constitution d'une communauté. Comme le disait Gilles Groulx, « on cherche une manière d'accompagner l'action, comme les musiciens ont accompagné l'action. Le cinéma n'est pas la vie et ne le sera jamais. Ce sera toujours seulement un "*beat*" avec le pied, sur la vie. Les musiciens américains ont trouvé ce "*beat*"<sup>1</sup>. » Les concepteurs et conceptrices sonores québécois·e·s aussi.

C'est en parcourant ces trois territoires d'invention que nous avons rejoint une position de recherche-crédation qui nous rend attentifs et attentives aux échanges et transformations produits par l'influence réciproque des discours, des concepts et des pratiques – en un sens, nous avons cherché à introduire de force la pensée et la pratique de création de ces artistes du son dans les murs de l'université, précisément pour déplacer, repousser, forer ceux-ci. Nos recherches sont orientées par un double questionnement : à quelles conditions les outils d'un créateur ou d'une créatrice peuvent-ils devenir des instruments plastiques, notamment pour penser sa création et réveiller notre entendement conceptuel ? Inversement, comment des idées ou des concepts peuvent-ils dynamiser, orienter, faire bifurquer le processus de création ? D'une question à l'autre, le discours des créateurs et créatrices sonores devient un matériau réflexif privilégié, puisqu'il génère des éléments théoriques et conceptuels à partir d'une description tout à la fois des gestes pratiques propres à un processus créateur et des problèmes poétiques et poétiques propres à un film. Depuis 2008, ces questions animent les activités du laboratoire, et nous avons développé des éléments de réponses en multipliant les façons d'*écouter le cinéma québécois*. Nous décrivons ces modalités d'écoute qui résonnent dans un espace d'interférences mutuelles.

### **Premier territoire : le discours de l'artisan·e du son, ou une poétique de la création sonore**

Notre laboratoire a d'abord et avant tout voulu devenir la caisse de résonance de la création sonore dans le cinéma québécois. Cela s'est notamment traduit par l'organisation « d'ateliers de maître » (en vertu de la position qui est la nôtre, il faut entendre toute l'ironie de cette désignation) avec les artisan·e·s de la bande sonore : preneur de son, monteuse, mixeur, bruiteuse, compositeur de musique. Ces ateliers ont permis de découvrir une posture particulière au cinéma québécois plaçant l'écoute et le bricolage au centre du processus de création. Chacun des ateliers a été préparé avec minutie afin d'inscrire le

discours dans un contexte de pédagogie de la perception – laquelle se trouve déjà au cœur de la création sonore de plusieurs films québécois. Il s’agit de transmettre un savoir-faire et une sensibilité en créant un espace de diffusion de la parole et de partage des gestes de création. L’atelier de maître est une occasion de faire revivre la pratique du compagnonnage : un·e artiste du son y partage ses matériaux (extraits de films, sons), les rend audibles dans toute leur richesse, et les interprète en échangeant avec des étudiant·e·s qui doivent réaliser une conception sonore dans le cadre de leur cours.

Cette pédagogie de la perception – recherchant le développement et le raffinement de l’écoute – implique une inscription de l’atelier dans un contexte plus large. La démarche de l’artisan·e est tout d’abord présentée et discutée dans le cours *CIN2000 – Pratique et esthétique du son*, cours obligatoire pour tous ceux et celles inscrit·e·s au baccalauréat en cinéma et arts médiatiques à l’Université de Montréal. Les étudiant·e·s y développent une sensibilité et une attention aux enjeux des métiers du son au cinéma. En amont de l’atelier, des échanges avec la conceptrice sonore ou le compositeur de musique permettent de circonscrire les thématiques et de formuler les questions qui prolongeront la dynamique du cours. L’atelier est un moment d’échange avec les étudiant·e·s ainsi qu’avec les membres du laboratoire. Partant de son enregistrement, cette parole collective est ensuite transcrite, concentrée et montée. Le résultat est transmis à l’artisan·e ou à l’artiste afin qu’il ou elle complète et prolonge les principales idées de son atelier. Le texte final est déposé sur le site web de notre laboratoire<sup>2</sup>.

Si nous insistons sur le déroulement et la transcription de ces ateliers, c’est qu’il nous semble que quelque chose d’important y émerge, jusque dans sa modestie : d’atelier en atelier, un ensemble de pratiques singulières entrent en résonance ou dissonance, et c’est tout un savoir-entendre et un savoir-faire singuliers qui prennent forme. De ce territoire poïétique, un paysage sonore émerge et est offert au parcours d’une nouvelle génération de créateurs et de compositrices, qui pourront l’habiter à leurs manières ; une petite histoire trop souvent silencieuse du cinéma québécois s’y écrit dans notre dos. En parlant de leur travail, les créateurs et créatrices sonores tentent de rendre possibles des gestes, d’ouvrir à une perspective différentielle les pratiques, et ce, en cherchant à décrire en détails leurs créations passées – évidemment, ils et elles évitent d’instinct de « formuler des recettes [...] pour les *marmites* de l’avenir », selon la formule de Marx<sup>3</sup>. Ils et elles cherchent simplement à

assouplir les gestes de captation, à approfondir les pratiques de montage ou de mixage, pour que d'autres y découvrent des failles ou des chemins, des limites qui deviendront un horizon. Ainsi, une communauté du bricolage fonde la politique du son dans le cinéma québécois.

C'est une première modalité du matériau réflexif qui trouve ici ses effets: le discours ouvre des possibilités pour les gestes de création à venir. Contrairement à l'image de taciturnes qu'on leur impose, les artistes du son dans le cinéma québécois parlent. Ils et elles le font souvent et beaucoup (il suffit de parcourir les revues critiques pour y découvrir de nombreux entretiens avec les Maurice Blackburn, Claude Beaugrand, Yves Daoust, Robert Marcel Lepage et compagnie, dont le professeur de cinéma et critique Réal La Rochelle a souvent cherché à recueillir les réflexions), et partager leur parole est pour eux un moyen de prolonger leur travail créatif. Le son peut ainsi «rythmer, donner un ton, surprendre, appeler le regard, révéler une information, suggérer une émotion, ajouter un sens, commenter l'image, souligner l'image, la mettre à distance [...], définir un personnage, un lieu<sup>4</sup>». Selon les contextes, le créateur ou la créatrice sonore doit adapter ses gestes afin que les sons interagissent avec les images. En décrivant les défis que pose une situation concrète, et en dessinant la posture qui devrait s'y adapter, les artisan·e·s nous offrent des outils pour aborder nos propres projets. Les discours expriment une recherche en cours; ce sont des intuitions ou des pistes de réflexion, non pas des énoncés prescriptifs («on se doit de faire ainsi»).

Voilà la deuxième modalité des matériaux réflexifs qui résonne: les discours deviennent des outils d'arpentage d'un territoire, ou bien alors ils permettent à un processus de création en devenir de s'allumer à la mèche d'une pratique dont la singularité fait déjà feu de tout bois. C'est ainsi, par exemple, que l'écoute devient pour plusieurs des artistes du son dans le cinéma québécois l'instance fondamentale à partir de laquelle composer. On parle ici d'une écoute sensible à tous les matériaux sonores et musicaux, et pas seulement à ceux déjà porteurs de fonctions narratives ou d'une rhétorique musicale – ces artistes entrent en résonance avec une mutation de la composition musicale et sonore déclenchée notamment par la musique concrète ou électroacoustique. L'écoute a joué un rôle déterminant dans la conception et la réalisation sonores des films québécois – sans doute cela s'explique-t-il entre autres par l'héritage d'une pratique documentaire ayant placé l'accueil de la parole au centre de sa poétique. Cette écoute en viendra à se tendre non seulement vers

les sons, mais aussi vers l'image et le projet de film ; elle devient par la force des choses une disposition au monde que ce film projette :

Tout ça dépend de ta sensibilité d'artisan. Tu travailles tes trucs, tu les mélanges, tu essaies de comprendre le réalisateur et son rapport aux choses, sa sensibilité ; tu essaies de te glisser là-dedans, de prendre le matériel image pour ce qu'il est en soi. [La conception sonore], c'est un mélange de sensibilités et de rapports au monde<sup>5</sup>.

Cette identification à la figure de l'artisan·e revient souvent chez les artistes du son québécois·e·s. Elle est connexe à la figure du *patenteux* ou de la bricoleuse, qui use toujours d'une stratégie de détournement des fonctions de l'outil ou de l'instrument, avant d'en venir à fabriquer sa propre lutherie. Dans son texte « La désynchronisation du processus de création sonore<sup>6</sup> » (qui garde trace de son intervention dans un séminaire co-organisé par notre laboratoire, *Œuvres et virtualités*), le monteur sonore Simon Gervais montre en quoi et comment la détermination technique des outils ou des instruments – notamment les logiciels de correction et de normalisation sonores – n'exclut pas l'existence d'une réserve de possibilités au sein de ceux-ci. Cette attention renouvelée à certaines qualités sonores et musicales devient effective lorsque la séparation stricte et réglée des gestes d'enregistrement, de montage et de mixage sonores s'efface. La pratique de Gervais prend en quelque sorte le relais de celle de Maurice Blackburn, qui a fondé en 1971 le célèbre Atelier de conception et de réalisation sonores à l'Office national du film du Canada (ONF). Au fil de ses collaborations avec Norman McLaren, Clément Perron et Anne Claire Poirier, Blackburn va non seulement développer une pratique de la bande sonore totale inspirée de la musique concrète ou électroacoustique, mais il va aussi mettre à profit ses talents de bricoleur pour l'invention d'instruments, tel un artisan luthier. Afin d'obtenir les sons qu'il désire, il se confectionne un instrumentarium personnel. Il s'agit d'objets de sa création – des instruments à cordes inspirés de leurs homologues indiens – ou préexistants – une toupie, par exemple. Ce qui importe, c'est la production d'un son particulier, et n'importe quel objet qui satisfait son oreille et ses désirs sonores conviendra<sup>7</sup>.

Par le détournement ou la fabrication de ses moyens de production sonore, l'artisan·e devient sensible aux configurations des matériaux sonores

qui composent le corps du film ; par *feedback*, les qualités acoustiques, sémantiques et musicales inspirent des gestes, des agencements et des postures d'écoute. Avant la conceptualisation, l'artisan·e est à l'écoute, et accepte que la matière résiste à sa volonté d'idéation : « [T]u es [alors] obligé de bouger la matière, un peu à gauche, un peu à droite, et de ces mouvements va surgir une idée. C'est un travail qui prend du temps<sup>8</sup>. » La composition audiovisuelle s'élabore au fil de cette modulation réciproque entre les gestes, les sons et les images. C'est cette confiance en la richesse expressive de la réalité qui explique sans doute l'intérêt des créateurs et créatrices québécois·e·s pour les « prises de sons libres », cette pratique de captation des paysages sonores qu'offre tel ou tel milieu de vie :

Les gens apprécient beaucoup [les] sons d'ambiance. Je dirais que plus je fournis d'éléments, plus le monteur et le mixeur les utilisent. Certains réalisateurs aiment avoir une signature sonore, c'est-à-dire : [ils aiment] conserver une trace des lieux où ils ont tourné. Je suis toujours surpris et content de voir à quel point ils les utilisent. Ça m'encourage, d'une production à l'autre, à leur en donner un peu plus, à être généreux. C'est cette attitude qui est bien au Québec, face au son direct, à l'émotion qui s'en dégage. Ce qui sort de ces sons peut être troublant et touchant<sup>9</sup>.

### **Deuxième territoire : histoire culturelle d'une écoute clinique**

L'analyse des discours et des pratiques a permis d'inscrire les pratiques québécoises de conception sonore dans une histoire culturelle de l'écoute filmique. Les inventions techniques des années 1950 à aujourd'hui ont suscité de nouvelles techniques de captation, de montage et de mixage sonores, et ont débouché sur de nouvelles expériences d'écoute. Ces techniques et ces expériences ont influé sur la création sonore dans le cinéma contemporain et les arts médiatiques. L'évolution des pratiques au Québec entre en résonance avec celles du cinéma français et américain. Par exemple, les compositeurs Yves Daoust et Maurice Blackburn reprennent à leur compte la démarche du compositeur Michel Fano (inspirée quant à elle par la sensibilité cinématographique d'Edgard Varèse<sup>10</sup>). Dans le cadre des activités de l'Atelier de conception et de réalisation sonores de l'ONF, les compositeurs tentent de sensibiliser les cinéastes à une nouvelle méthode d'organisation du complexe audiovisuel :

Dans une approche électro-acoustique de la bande sonore, tous les sons – aussi bien les paroles que les sons réalistes – sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de structurer toute la bande sonore comme une œuvre musicale électro-acoustique. C'est l'ensemble de la bande qui devient la musique du film. Ce qui n'exclut pas du tout l'emploi de « musiques » au sens traditionnel. Mais celles-ci sont considérées dans cette optique comme des « objets sonores » parmi d'autres, comme des éléments de la structure musicale globale que devient alors la bande sonore. Celle-ci n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus appliquée, comme un vernis, sur un visuel terminé, qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit, entre le visuel et le sonore<sup>11</sup>.

Pour cette culture de l'écoute filmique, la dimension collaborative et dialogique est fondamentale. L'apparition du poste de concepteur sonore dans les années 1970 témoigne d'une volonté d'inclure le son à toutes les étapes de la réalisation d'un film. La conceptrice sonore coordonne les échanges entre les membres de l'équipe afin de donner au son une expressivité et un pouvoir d'orientation des gestes et des figures qui composent le film. Il s'agit d'explorer à plusieurs les potentialités d'une composition audiovisuelle, de partager sa perception en tentant de concilier différentes conceptions du film en cours d'élaboration. La sensibilité du film se perçoit et se précise à travers les échanges entre les membres de l'équipe de création, à travers leurs essais successifs de composition d'une tonalité, d'une sonorité et d'une musicalité. Il y a alors une perception répétée des matériaux qui implique des changements d'échelles et de visées (« être plongé-e dans le son », « s'éloigner pour mieux entendre l'ensemble », attention apportée aux sources et aux actions aussi bien qu'aux qualités acoustiques et matérielles des sons<sup>12</sup>). Ces multiples passages témoignent d'une écoute clinique; ils font évoluer le film et impliquent des accords, des désaccords, des surprises et des mises à l'épreuve des figures audiovisuelles en cours d'élaboration :

Je conçois le travail de mixage comme une discussion à trois. C'est vraiment un triangle : le réalisateur est le capitaine, il a habituellement déjà établi une bonne chimie avec le concepteur sonore quelques semaines avant le mixage ; ils ont discuté et se sont compris... presque toujours ! Moi, je dois m'adapter à cette dynamique. Je dois rendre ce qu'ils ont en tête, tout en donnant mon *input*. Il y a alors questionnement, dialogue, suggestions et contre-suggestions, essais, erreurs, découvertes et surprises<sup>13</sup>.

Pour finir, les dimensions esthétique et collaborative de cette culture de l'écoute s'accordent souvent avec les considérations éthiques et politiques d'une époque :

Mon travail actuel garde des traces de ces années d'apprentissage, d'autant plus que, d'après moi, la manière de faire du cinéma dépend également de notre façon d'aborder le monde. Par exemple, le son de *Notre-Dame-des-Chevaux* (Jean Chabot, 1997) correspond à une manière de vivre et d'entendre le son propre à cette époque des grands cris. La musique de Robert Marcel Lepage résonne également avec la musique de ce temps-là. À cette époque, écouter Coltrane et Mingus, ça voulait dire écouter les choses les plus à l'avant-garde de la musique populaire. Nos pères n'écoutaient pas ça. C'était un acte de présence ; aller chercher un disque de Coltrane, c'était un geste. Faire du cinéma était un acte collectif, l'acte d'individus rassemblés en une même vision. En ce sens, faire du cinéma répond peut-être à une manière de vivre ; je m'investis quand je construis une trame sonore<sup>14</sup>.

L'invention esthétique est ici inséparable d'une invention éthique : l'artisan-e réussit à rejouer ses gestes de composition sonore dans un projet de collaboration sociale. Être à l'écoute (d'une voix minoritaire), occuper (un espace, un territoire), offrir (une perception singulière), recomposer (un milieu), élaborer (une bande, un groupe) sont autant d'occasions d'éprouver les échanges et les interférences entre les relations sociales et les pratiques de création<sup>15</sup>. Le bruit ou le cri, la résonance ou la dissonance deviennent des moyens d'expression d'une position sociale et politique. Une écoute prend de l'amplitude lorsqu'elle est partagée<sup>16</sup>. De même, tracer le portrait d'une culture de l'écoute, cela n'a pas pour but de recueillir, d'archiver, de conserver des traces matérielles et spirituelles du sonore ; s'il faut retrouver des sons oubliés, les

rassembler et les faire entendre de nouveau, c'est pour leur insuffler la force d'agir sur la création d'aujourd'hui. On parle ici de s'inscrire dans une tradition, de réfléchir sur une situation historique et culturelle, et non de baliser ou de définir à l'avance le geste créateur : c'est le provoquer, l'entraîner par amplification à entendre de nouvelles voix<sup>17</sup>.

### **Troisième territoire : écoute musicienne de l'audiovisuel**

L'écoute des films de Fernand Bélanger, Gilles Groulx, Clément Perron, Jacques Leduc, Sylvain L'Espérance, etc. a révélé une diversité de rapports entre le son et l'image, et une diversité de relations entre innovations techniques et imagination sociale. Elle nous a permis de développer une sensibilité à la base de notre réflexion sur le son et la musique en contexte audiovisuel ; nous sommes ainsi devenu·e·s attentifs et attentives aux figures poétiques (esthétiques, rhétoriques, narratives) obtenues par l'entrelacement du sonore (musique, parole, voix, son, bruit) et du visuel (image, cadrage, plan, scène, montage, etc.).

La bande sonore totale de *Jour après jour* (Clément Perron, 1962), composée par Maurice Blackburn, explore l'aliénation suscitée par le travail industriel en confrontant la narration poétique de la cinéaste Anne Claire Poirier à des sons percussifs, à des bruits de machines ainsi qu'à des images des travailleurs et des matières premières d'une usine de pâtes et papiers. Frappes métriques sur une timbale, qui se prolongent dans le fourmillement harmonique d'une cymbale ; attaque franche et sablée des pas des ouvriers, reprise par les raclements répétés de la machinerie et prolongés par la giclée sèche d'un boyau d'arrosage ou la chute de cristaux métalliques fourmillants ; onde sonore pure, qui devient frottement éolien de la vapeur ; danse de fin de soirée des ouvriers et des ouvrières, dont le rythme est accompagné par les balais d'une batterie, etc. : de ces formants, Blackburn dégage deux motifs gestuels, frapper et frotter, qui vont transformer le geste apparemment mécanique des ouvriers – qui tassent et alignent les immenses rouleaux de papier en les frappant et les caressant – en un tact d'une grande sensibilité et chaque fois singulier<sup>18</sup>.

*Le Trésor Archange* (Fernand Bélanger, 1996) arpente un territoire audiovisuel composé de paroles captées sur le chemin du Roy, de bâtiments patrimoniaux, de statues autochtones, d'archives sonores, de performances musicales, de fragments du livre *Le Saint-Élias* de Jacques Ferron.

Le musicien René Lussier et le concepteur sonore Claude Beaugrand sont les personnages principaux d'un périple sur les routes québécoises à la recherche d'une mémoire de la langue. Les traces historiques inscrites dans les sons deviennent audibles grâce à une composition musicale des voix, et cette musicalité de la langue devient signifiante grâce à une exploration mémorielle des petits et grands événements de l'histoire du Québec. La langue colorée du syndicaliste Michel Chartrand – doublée par une guitare basse – contient les inflexions mélodiques du rock'n'roll (« Comme on a faite toute les démarches, tranquillement, poliment, respectueusement, auprès de tous les gouvernements, là on va redoubler d'ardeur pour botter l'cul de tous les patrons inconsiderément... Cé ça qu'on va faire! »); les voix des femmes de Trois-Rivières contiennent un grain de frottement propre au chant blues (« Attends un peu... ohhh ouui... Prrincipale... rrue prrincipale... ça s'appelle de même. »)... Le mixage des différents matériaux sonores et visuels relie les corps, les paysages et les voix; ce film tente ainsi de donner une consistance à un pays incertain en diffusant les voix plurielles, dissonantes et changeantes d'un peuple<sup>19</sup>.

Dans *La main invisible*, de Sylvain L'Espérance (2002), le silence qui marque la séquence inaugurale montrant la terre de bauxite et de Guinée volant en éclats sous de puissantes explosions à la chaîne – silence que le cinéma élimine habituellement pour synchroniser le bruit d'une explosion au spectacle des éclats visuels – développe un anachronisme sur lequel la résistance des Guinéens et du film va se fonder. Deux univers sonores s'opposent alors. D'abord, un univers composé de claquements interminables et monotones sur des rails, du ronronnement lourd des locomotives, du sifflement douloureux de câbles tendus glissant entre des poulies, des contorsions sourdes et répercutées des wagons ou des cales en acier, du déversement continu de la bauxite, etc.: des sons sans début ni fin, sans réelle attaque ni chute, sans histoire, et dont l'entretien régulier laisse entendre que l'industrie minière se passe très bien des hommes et des femmes. Mais on remarque aussi un univers tout entier constitué de percussions en tout genre: coups de planche sur du sable, cliquetis d'une soufflerie manuelle, petits coups de marteau contre un clou d'or, lancers répétés de coquillages sur un tapis d'osier tressé, xylophone martelé jusqu'à obtenir l'enchaînement d'accords recherché, tempo endiablé des tambours, etc. Voilà l'ordinaire des Guinéens, qui s'entend alors au présent comme la persévérance d'un mode d'existence dans l'avenir<sup>20</sup>.

Par une description attentive de l'évolution des composantes audiovisuelles des films, nous tentons de suivre l'évolution des « idées de son » qui donnent une consistance à l'écoute filmique et au processus de création. « Faire de la création sonore, c'est chercher un vocabulaire et l'utiliser pour produire des agencements animés par une pensée<sup>21</sup>. » Les « idées de son » prennent des formes diverses et concernent différentes relations entre les sons et les images. C'est entre autres cette écoute audiovisuelle de plusieurs films québécois qui nous a engagé·e·s dans la reprise et l'adaptation des critères typo-morphologiques du son, développés par Pierre Schaeffer, et des fonctions sonores, développées par Stéphane Roy, pour mieux décrire et analyser notre expérience du cinéma<sup>22</sup>. Plus encore, cela nous a incité·e·s à donner une place prépondérante à une pratique de la description capable de dédoubler le film pour mieux l'analyser et l'interpréter : en nous forçant à adopter une position audio-phono-musico-visuelle intérieure au film, la création sonore de Maurice Blackburn et consorts nous a en même temps forcé·e·s à donner à la description le rôle de rendre compte de la complexité de notre expérience du complexe audiovisuel.

L'idée de son peut prendre plusieurs modes et plusieurs formes : prolongement musical du rythme visuel<sup>23</sup>, composition et singularisation de l'ambiance d'un lieu<sup>24</sup>, orchestration de plusieurs paysages sonores selon les intensités de l'image<sup>25</sup> ; harmonisation dissonante entre le bruit grésillant de néons et l'espace de la prison<sup>26</sup>, transcription sonore d'un mouvement corporel<sup>27</sup>. Cette transcription entraîne la bruiteuse Lise Wedlock à reprendre et à adapter sa pratique du mime et de la danse pour « faire ressortir le côté organique d'un espace [...], faire sentir la poussière », pour développer une lecture matérialiste de l'image : « Quand j'ai fait *Séraphin* (2002), le réalisateur Charles Binamé me disait toujours de salir les images avec le son. Il voulait que je rajoute de la rouille [elle fait le bruit]. Au bruitage, s'il y a une carriole qui roule, je peux faire entendre chacune des bosses de la route<sup>28</sup>. » Du geste au son en passant par l'image, les interactions s'inventent et se relancent selon les contextes et les interactions entre les membres de l'équipe de réalisation du film.

Cette poétique de l'audiovisuel interroge les rapports changeants entre le son et l'image. Cette dernière est pensée comme une partition, que les créateurs, les théoriciennes et le public peuvent interpréter, monter, composer, interroger. « Il faut écouter les images si nous voulons qu'elles fassent

bifurquer notre perception et notre manière de composer la musique<sup>29</sup>.» L'idée de partition reprend au niveau audiovisuel les principes de l'artisanat sonore : être à l'écoute des possibilités d'agencement et d'arrimage d'un matériau visuel possédant des lignes de force et des configurations expressives, et faire entrer en résonance ou dissonance avec les matériaux sonores et musicaux ce potentiel d'agencement, pour qu'en résulte un véritable complexe audiovisuel.

Dès lors, les membres du laboratoire ont, chacun à leur manière, mis en évidence peu à peu ce concept de musicalité du cinéma : partant de l'écoute comme position intérieure à tout le complexe audiovisuel, ils et elles en viennent à penser qu'un film inscrit obligatoirement le sonore et le musical dans des rapports avec le visible, le visuel, le figuratif et le figural, rapports qu'il leur revient par conséquent d'analyser. Ils et elles vont alors créer la musique ou la trame sonore d'un film *à partir de leurs multiples rencontres* avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan, la vitesse d'un mouvement de caméra, le scintillement de la lumière, le contraste simultané entre des couleurs, les différents degrés d'opacité par lesquels passe une ombre, la défiguration d'une forme dans la dissolution de ses contours, le grain explosé de l'image par surexposition à la lumière, le tranchant du cadre qui fend un visage<sup>30</sup>. Les membres du laboratoire s'inspirent de cette poétique développée par les artistes du son québécois-e-s, à partir de leurs modes d'écoute et de leurs approches des matériaux, non seulement pour fabriquer des concepts, mais aussi pour réaliser leurs projets de recherche-crédation (essais sonores, films, installations audiovisuelles), ouvrant ainsi l'espace de la recherche sur cette tradition sonore encore trop méconnue, presque inouïe.

Par exemple, l'installation *Tombeau de Gilles Groulx* (2019) est une étude audiovisuelle qui emprunte ses moyens et ses matériaux à l'œuvre cinématographique qu'elle étudie : les gestes de montage et de mixage de Gilles Groulx, ses procédés d'exposition et de narration, ses modes d'écriture et de parole ; les images, les sons, les voix, les paroles, les musiques de ses films. Quatre parcours à travers la quasi-totalité des films de Groulx permettent de découvrir les figures récurrentes et les thèmes dominants de son cinéma. « Premier mouvement : travelling d'accompagnement » s'attache à montrer les différents moyens par lesquels Gilles Groulx mobilise sa caméra et lui donne un rythme la rendant capable d'accompagner la marche du paysan mexicain et celle d'un intellectuel québécois, la marche d'un peuple en éveil et celle de

notre société en crise. « Deuxième geste: mettre la main aux idées » collectionne la variété des gestes manuels dans le cinéma de Groulx – découper, empiler, relier, dispatcher, fesser, etc. – et montre que, si ces gestes sont des opérations de montage, c’est parce qu’ils rendent inséparables les idées et leurs matériaux – journaux, photographies, photogrammes, pâte, corps, etc. « Troisième portrait: les Américains » rappelle que, d’une part, le cinéma de Gilles Groulx a pour territoire d’observation tout le continent – de El Trapiche à la Côte-Nord en passant par la Floride et Pointe-Saint-Charles – et, d’autre part, qu’il rassemble tous les damné·e·s de cette terre: paysans mexicains, boxeurs noirs, activistes autochtones ainsi que tous ceux et toutes celles qui pourraient reprendre la formule de Claude dans *Le chat dans le sac* (1964): « révolté, oui; révolutionnaire, j’sais pas ». Par l’agencement d’une écriture filmée, d’une voix, d’un orgue et d’une batterie, « Quatrième acte: peupler sa solitude » rejoint la solitude de Gilles Groulx et de son cinéma: seul parmi nous, le cinéaste a pu penser sans complaisance notre monde; et, du fond de cette solitude, son cinéma en appelle à un nouveau monde que nous devons sans doute encore découvrir. Ce tombeau pratique une forme d’« épellation mimétique »: reprendre et apprendre les gestes de Gilles Groulx au point de se rendre semblable à son œuvre; interpréter son cinéma, mais au sens musical du terme, en remixant images, musiques et paroles pour en rappeler la force artistique et en montrer l’actualité politique.

Le film *Le rêve d’Ida* (2019) est également une « interprétation » audiovisuelle. Il met en scène une rencontre entre la saxophoniste Ida Toninato et quatre preneuses et preneurs de son dans plusieurs espaces réverbérants (oratoire Saint-Joseph, cale de bateau, immense édifice en béton). Ce film s’attarde sur la façon dont la musique modifie notre appréhension des espaces et renouvelle notre expérience du son au cinéma. Par exemple, la dimension spirituelle de la réverbération d’une église souligne la communion entre l’instrumentiste, l’équipe de tournage et l’identité sonore du lieu. Cet espace relationnel composé de parcours microphoniques, de modulations sonores et d’interactions entre les preneuses et preneurs de son emporte toutes les personnes présentes dans une expérience collective; émanent de la musique des interactions entre les espaces, les gens, les sons et les images. Le saxophone, la voix d’Ida, les différents microphones (mono, stéréo, ambiophonique), la caméra et le lieu sont tous des instruments d’une improvisation libre. Dans la cale de bateau, les membres du collectif doivent réagir à la manipulation

bruyante d'un conteneur métallique, brouillant la frontière entre le travail des employé·e·s de la compagnie d'importation de sucre et celui de l'équipe cinématographique, entre la situation documentaire et l'expérimentation musicale. Au lieu de favoriser un seul lieu d'écoute optimal (le *sweet spot* ou la «place du prince»), le mixage des différentes écoutes et échelles spatiales propose une pluralité de parcours dans un espace ouvert et changeant (souffle et clés du saxophone, pas et voix des preneurs et preneuses de son, seuils et résonances des lieux). La salle de cinéma devient ici une chambre d'écho et d'écoute invitant l'auditoire à prolonger le processus d'improvisation et de transformation réciproque proposé par ce film sonore. À l'instar des membres de l'équipe, le spectateur et la spectatrice doivent adopter une posture d'écoute afin d'être sensibles à l'évolution de l'improvisation audiovisuelle collaborative, les rendant alors attentif et attentive aux dimensions symbolique (espace intérieur, sacré ou ouvrier), musicale (intégration des sons du saxophone aux paysages sonores), subjective (description vocale de l'expérience) et sociale (partage des liens communautaires).

Plusieurs membres du laboratoire ont participé à ces deux projets de recherche-crédation et ont exploré dans plusieurs autres les effets de cette poétique de l'audiovisuel<sup>31</sup>. Chacune de leur création déplace leur réflexion, et leurs travaux théoriques relancent leur pratique vers de nouveaux problèmes.

### **Conclusion : une écoute artisanale, clinique, musicienne, politique...**

Le laboratoire *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son* étudie et fait connaître les différentes pratiques de la création sonore, surtout celles qui engagent un dialogue avec l'image. Nous sommes sensibles à la singularité des outils et des méthodes, à l'originalité du savoir-entendre et du savoir-faire des artistes du son ou de la musique œuvrant dans le cinéma québécois. Nous analysons les rapports entre le son et l'image qu'ils et elles ont explorés, et en tirons quelquefois des notions ou des concepts qui peuvent permettre d'écouter tous les genres et tous les styles de films. Le laboratoire favorise également les échanges entre tous les métiers du son et rend possible la création d'œuvres de recherche-crédation. Les créateurs et créatrices québécois·e·s qui nous intéressent ont pour posture fondamentale un rapport artisanal aux outils et instruments, un rapport clinique aux matériaux ainsi qu'une écoute musicienne du continuum sonore, aboutissant à une conception politique ouverte et collaborative du processus d'élaboration de la bande

sonore cinématographique. Nous jouons ces caractéristiques dans notre manière d'élaborer de la théorie: la description précise des œuvres et des relations audiovisuelles nous rend attentifs et attentives aux détails des films; chaque concept ou chaque idée doit pouvoir développer notre sensibilité et servir tout autant la réflexion théorique que la création d'œuvres; tout cela en réalisant des travaux que chacun et chacune signe de son nom propre par simple habitude.

Cette démarche témoigne de notre conception des rapports entre la théorie et la pratique – qui doit beaucoup à nos rencontres avec les artistes du son du Québec. Pour nous, une démarche de recherche-crédation repose sur une problématisation rendue possible par la singularité d'une pratique artistique, c'est-à-dire par ses techniques, ses matériaux, son dispositif, sa tradition poétique, etc.<sup>32</sup>. Nous posons et explorons un problème en montant et en mixant des sons, de la musique, des mots, des images, des bruits. Et chaque contexte, problème ou question implique une recombinaison de gestes volontaires et involontaires, de repères théoriques et d'intuitions pratiques. Cette démarche reprend un principe du pragmatisme américain qui a été exemplairement formulé par le philosophe William James :

Si vous adoptez la méthode pragmatique, il faudra faire ressortir de chaque idée sa valeur réelle pratique et la mettre à l'épreuve en la plongeant dans le flux de votre expérience. Une idée apparaît dès lors moins comme une solution que comme [...] une indication sur les divers changements qu'on peut faire subir aux réalités existantes. Les théories deviennent ainsi des instruments [...]<sup>33</sup>.

### Notices biographiques

**Serge Cardinal** est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art, de cinéma et des médias audiovisuels de l'Université de Montréal. Ses recherches portent entre autres sur les dimensions sonores et musicales du cinéma et des arts médiatiques. Il a fondé le laboratoire de recherche-crédation La création sonore: cinéma, arts médiatiques, arts du son – [www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca). Il est membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Il a notamment publié *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique* (Presses universitaires de Strasbourg, 2018) et de nombreux articles sur les arts du son, la radio, le paysage sonore, le son

ou la musique au cinéma. Il a réalisé plusieurs films dont *La bibliothèque entre deux feux* (2002), *Bienvenue au conseil d'administration* (2007), *Outward Bound* (2012), *L'art et le téléphone* (2014), et trois installations audiovisuelles : *Tombeau de Gilles Groulx* (2019), *Cinq (auto) portraits sonores plus ou moins in situ de Georges Perec* (2024), *The Political Glenn Gould* (2025).

**Frédéric Dallaire** est professeur de cinéma à l'Université de Montréal. Directeur du laboratoire « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son » ([www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca)), il enseigne la pratique du son, de la vidéo et du montage, le cinéma expérimental et l'épistémologie de la recherche-création. Il réalise des films, des œuvres sonores, des projets musicaux et des conférences-performances, dont *Dynamique de la pénombre* (avec Félix Dufour-Laperrière, 2012), *Dans l'entre de nos écoutes* (avec Chantal Dumas, 2021) et *Nos espaces résonants* (avec Ida Toninato, 2025). Ses recherches actuelles portent sur les liens entre l'improvisation et le cinéma et sur les démarches expérimentales d'altération et de résonance. Son premier livre *La création sonore au cinéma : pensée et pratique du mixage* paraîtra prochainement aux Presses universitaires de Rennes.

## Notes

1. Robert Daudelin, « Entretien », dans *Cinéastes du Québec 1: Gilles Groulx* (Montréal: Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1969), 17.
2. Le lecteur et la lectrice peuvent découvrir la transcription des ateliers de maître avec les artistes du son et de la musique suivant-e-s : Martin Allard, Martin Bédard, Nicolas Bernier, Claude Beaugrand, Luc Boudrias, Olivier Calvert, Gilles Corbeil, Christian Calon, Chantal Dumas, Mario Gauthier, Robert Marcel Lepage, René Lussier, Jean-Frédéric Vachon et Lise Wedlock, ainsi que des entretiens avec Magali Babin, Serge Beauchemin, Marcel Chouinard, Michel F. Côté, Chantal Dumas et Nancy Tobin; voir <http://www.creationsonore.ca/ateliers-de-maitre/> et <http://www.creationsonore.ca/entretiens/>.
3. Karl Marx, « Extraits de la postface de la seconde édition allemande », *Le Capital*, livre premier, dans *Œuvres. Économie*, tome I (Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 555.
4. Olivier Calvert, « Olivier Calvert, concepteur sonore », atelier de maître tenu le 24 novembre 2008 à l'Université de Montréal, 2, [https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers\\_olivier-calvert.pdf](https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_olivier-calvert.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
5. Martin Allard, « Martin Allard, concepteur sonore », atelier de maître tenu le 15 octobre 2008 à l'Université de Montréal, 11-12, [https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers\\_martin-allard.pdf](https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_martin-allard.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
6. Simon Gervais, « La désynchronisation du processus de création sonore au cinéma », texte présenté le 12 juin 2021 lors du séminaire *Œuvres et virtualités* organisé par le programme *Analyse*

- et 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 *La création sonore* (Université de Montréal), [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2023/02/Gervais\\_Simon\\_Desynchronisation\\_Creation\\_Sonore.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2023/02/Gervais_Simon_Desynchronisation_Creation_Sonore.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025). Simon Gervais est aujourd'hui le président de la coopérative de postproduction sonore Bande à part, fondée par Martin Allard et Hugo Brochu, qui rassemble les artistes du son Luc Bouchard, Ilyaa Ghafouri, Marie-Pierre Grenier, Ariel Harrod, Nataq Huault, Patrice LeBlanc et Sandy Pinteus.
7. Nous paraphrasons ici Solenn Hellégouarch, qui a analysé en détails le style d'écriture sonore et audiovisuelle de Maurice Blackburn; voir Solenn Hellégouarch, « Chapitre II: La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF », dans *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore* (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Musicologies », 2020), 59-98.
  8. Claude Beaugrand, « Claude Beaugrand, concepteur sonore », atelier de maître tenu le 5 octobre 2009 à l'Université de Montréal, 3, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers\\_claude-beaugrand.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers_claude-beaugrand.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
  9. Gilles Corbeil, « Gilles Corbeil, preneur de son », atelier de maître tenu le 27 septembre 2011 à l'Université de Montréal, 6, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers\\_gilles-corbeil.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_gilles-corbeil.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
  10. À ce sujet, voir Frédéric Dallaire, « Son organisé, partition sonore, ordre musical: la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections: Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique* 33.1 (automne 2012): 65-81.
  11. Yves Daoust, « Atelier sonore: idéologie – orientation – politique », 28 février 1977, cité dans *Écouter le cinéma*, sous la direction de Réal La Rochelle (Montréal: 400 coups, 2002), 32-33.
  12. Chantal Dumas, « Chantal Dumas, artiste du son. Présence, couleur, espace et image sonores », atelier de maître tenu le 27 février 2014 à l'Université de Montréal, 8, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2020/01/Atelier-Dumas\\_version\\_finale.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2020/01/Atelier-Dumas_version_finale.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
  13. Luc Boudrias, « Luc Boudrias, mixeur », atelier de maître tenu le 11 novembre 2009 à l'Université de Montréal, 4, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers\\_luc-boudrias.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_luc-boudrias.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
  14. Beaugrand, « Claude Beaugrand, concepteur sonore », 4. Que ce partage des écoutes au cinéma s'inscrive dans un paysage social et culturel plus large, c'est entre autres ce que montre l'étude que l'historien Pierre Lavoie, membre de notre laboratoire, a consacré à la fondation et aux activités du Sonographe entre 1973 et 1976. Le Sonographe soutenait et rapportait l'une à l'autre un certain nombre de positions technologiques, éthiques et politiques: valorisation de la parole, comprise ici au sens propre et figuré (individuelle et collective); vision communautaire et coopérative de la pratique et de la théorie des communications; enthousiasme pour un support d'enregistrement au potentiel prometteur, la cassette audio à ruban magnétique. Dans son expression la plus simple, le Sonographe proposait ainsi de mettre à profit les possibilités offertes par une technologie plus accessible que le disque afin d'éliminer les intermédiaires entre les créatrices et créateurs de son et leur public et, par conséquent, il proposait de démocratiser la production et la distribution sonores au Québec. L'étude est parue sur le site web

- de notre laboratoire à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de fondation du Sonographe. Voir Pierre Lavoie, « Le Sonographe. Une brève histoire contre-culturelle de la création sonore au Québec (1973-1976) », *La création sonore* (octobre 2023), [https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2023/11/Lavoie\\_Sonographe.pdf](https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2023/11/Lavoie_Sonographe.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
15. Soulignons que l'intérêt de Claude Beaugrand pour l'improvisation musicale réside en partie dans ce désir d'innovation relationnelle. « Quand vous [improvisiez] avec plusieurs personnes, toutes sortes d'aspects sociaux entrent en jeu, et surtout les qualités qui font un bon improvisateur ne sont pas différentes de celles que j'apprécie chez mes amis : être à l'écoute, être sensible à son environnement, être là quand on a besoin de vous, mais savoir aussi prendre du recul, savoir quand être solidaire, quand s'affirmer, quand votre opinion est précieuse, quand suivre, quand insister ! » Fred Frith, cité dans Charity Chan, « An Interview with Fred Frith: The Teaching of Contemporary Improvisation », *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation* 3.2 (2008) : 2, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/293/616> (dernière consultation le 21 février 2025).
  16. Sur ce thème, voir Serge Cardinal et Frédéric Dallaire, « L'écoute partagée », *Théâtre/Public*, n° 197, « Le son du théâtre. 1. Le passé audible » (septembre 2010) : 24-27.
  17. La professeure et artiste sonore Salomé Voegelin définit la politique comme une force de transformation relationnelle. La politique est un « nom qui ressemble à un adjectif et agit comme un verbe », et le son, par son mode de diffusion, par ses effets sur les auditeurs et les lieux, par le mode d'intersubjectivité qu'il instaure est « générateur de possibilité politique ». Salomé Voegelin, *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening* (New York: Bloombury Academics, 2019), 17-19.
  18. Pour une étude approfondie de *Jour après jour*, voir Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur*, 99-121. Sur les notions de formant et de motif que nous convoquons ici, on consultera Michel Fano, « Les images et les sons », in *Harmoniques*, n° 1 (1986) : 182-187.
  19. Frédéric Dallaire, « Voyage dans la mémoire et la musique de notre langue : empirisme, résistance et communauté », *Débordements*, dossier « Images indociles », sous la direction de Benjamin Thomas et Raphaël Szöllösy (2021), <https://debordements.fr/Voyage-dans-la-memoire-et-la-musique-de-notre-langue> (dernière consultation le 21 février 2025).
  20. Serge Cardinal, « Les échos du bonheur qui vient », dans *Puissances du poétique. Le cinéma de Sylvain L'Espérance*, sous la direction de Diane Poitras (Montréal: 24 images éditeur, 2021), 172-177.
  21. Beaugrand, « Claude Beaugrand, concepteur sonore », 9.
  22. Sur les critères typo-morphologiques du son, voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (Paris: Seuil, coll. « Pierres vives », 1966) ; sur les fonctions sonores, voir Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions* (Paris: L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2003).
  23. Calvert, « Olivier Calvert, concepteur sonore », 14-16.
  24. Allard, « Martin Allard, concepteur sonore », 12-14.
  25. Claude Beaugrand, « Entendre l'arbre qui pousse », dans La Rochelle, *Écouter le cinéma*, 147.
  26. Robert Marcel Lepage, « Robert Marcel Lepage, compositeur de musique de film », atelier de maître tenu le 10 février 2009 à l'Université de Montréal, 10, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers\\_robert-marcel-lepage.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_robert-marcel-lepage.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).

27. Dumas, « Chantal Dumas, artiste du son », 6.
28. Lise Wedlock, « Lise Wedlock, bruiteuse », atelier de maître tenu le 19 octobre 2011 à l'Université de Montréal, 3, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2017/12/Ateliser-Lise-Wedlock\\_version-finale.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2017/12/Ateliser-Lise-Wedlock_version-finale.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
29. Robert Marcel Lepage, cité dans Frédéric Dallaire, « Les résonances de l'image et de l'imaginaire dans la composition musicale : une enquête polyphonique », *Circuit : musiques contemporaines* 26.3 (2016) : 68.
30. Sur les multiples déclinaisons du concept de musicalité du cinéma, voir ces différents travaux des membres du laboratoire : Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018) ; Frédéric Dallaire, *La création sonore au cinéma. Pensée et pratique du mixage* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR Cinéma », à paraître) ; Ariel Harrod, « De Varèse à la libération du son » (20 mars 2009), [https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux\\_ariel-harrod\\_de-varese-a-la-liberation-du-son.pdf](https://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux_ariel-harrod_de-varese-a-la-liberation-du-son.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025) ; Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur* ; Krishvy Naëck, *Interroger l'idéologie du studio Disney par la recomposition musicale : une approche alternative à l'analyse filmique*, thèse de doctorat (Université Paris 8 et Université de Montréal, 2022) ; et les travaux en cours de Charlotte Brady-Savignac.
31. Voir <http://www.creationsonore.ca/creations/>.
32. Sur les exigences d'une telle pratique de la recherche-crédation, voir Serge Cardinal, « La recherche-crédation : une pensée audiovisuelle ? », communication présentée lors du colloque *La recherche-crédation dans l'Université du XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Monique Régimbald-Zeiber et Denise Pérusse, dans le cadre du 80<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS, Montréal, 8 mai 2012, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/communications\\_serge-cardinal\\_la-recherche-creation.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/communications_serge-cardinal_la-recherche-creation.pdf) (dernière consultation le 21 février 2025).
33. William James, *Le pragmatisme* (Paris : Flammarion, 2010 [1907]), 106.