

Université de Montréal

Exploration des puissances sonores cinématographiques.
Une pensée du continuum

Frédéric Dallaire

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Études cinématographiques

Août 2005

© Frédéric Dallaire, 2005

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Exploration des puissances sonores cinématographiques.
Une pensée du continuum

présenté par :
Frédéric Dallaire

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin
Président-rapporteur

Serge Cardinal
Directeur de recherche

Bernard Perron
Membre du jury

RÉSUMÉ

Notre démarche s'effectue à deux niveaux complémentaires. Tout d'abord, nous avons réalisé un film (*Douche froide*, 28 minutes) dans lequel nous explorons différentes relations entre le monde sonore et le monde visuel. Cette expérience empirique a approfondi notre connaissance des rapports audiovisuels et du potentiel expressif d'une utilisation non naturaliste des sons et des images. Les matières de l'expression, émancipées de leur modèle représentationnel, nous ont permis de travailler la plasticité des matériaux audiovisuels et d'organiser ces éléments dans une construction sensorielle et rythmique particulière, plus proche de la musique que des impératifs narratifs habituels. Cette musicalité cinématographique tire les pleines conséquences des idées novatrices de certains pionniers qui voulaient « structurer toute la bande sonore comme une oeuvre musicale électroacoustique » (Daoust) en substituant à la hiérarchie parole-musique-bruit un « continuum sonore à épaisseur sémantique variable » (Fano).

Nous avons ensuite analysé les conditions d'émergence et les implications du continuum dans l'organisation du son au cinéma. À l'aide de films modernes (*L'Homme qui ment*, *India Song*, *L'Argent*, *Prénom : Carmen*, *Eraserhead*) et de conceptions théoriques diverses (Boulez, Schaeffer, Fano, Deleuze), notre mémoire étudie la constitution d'un nouveau paradigme matériel qui révolutionne autant la pratique que la théorie musicale et cinématographique. Notre pensée du continuum cerne un mouvement esthétique fondamental qui concerne la montée de l'immanence sonore et la création de nouvelles manières de voir, d'entendre, de penser, de vivre...

MOTS-CLÉS

Cinéma, Son, Esthétique, Gilles Deleuze, Philosophie

TABLE

INTRODUCTION.....	1
Enregistrement sonore : archive et création	3
Généalogie du continuum : espace sonore infini, coupure, discontinuité	4
Le continuum au cinéma : partition sonore, matérialité, musicalité	8
Continuum, musique, image : nouveau regard, nouvelle écoute	11
Continuum classique : acte de parole, conversation sonore, lisibilité, hors-champ	13
Continuum moderne : discours indirect libre, fabulation, parole plurielle	17
Influence du continuum sur l'image visuelle : profondeur stratigraphique et lisibilité	20
Voir et parler : disjonction fondamentale, exercice transcendant, forme extensive, force intensive	22
Création de l'acte de parole sur le continuum : acte de résistance esthétique et politique	24
La pensée du Dehors : extériorité créatrice, matériaux concrets	29
CONCLUSION	
Pour une nouvelle esthétique du son	31
BIBLIOGRAPHIE	
Liste des œuvres musicales citées	ii
Liste des films cités	iii

Exploration des puissances sonores cinématographiques.
Une pensée du continuum

INTRODUCTION

Ce que met en jeu la modernité cinématographique, [ce sont] les effets de rupture, les chevauchements, les « bruits » de la chaîne filmique ; s'y opère une déchirure de l'effet de réel de l'image filmique, de l'effet de maîtrise de la voix. Le rapport de la voix, du son et du silence s'y transforme, se musicalise (Bonitzer, 1976 : 44).

Le cinéma moderne bouleverse complètement l'organisation et l'écoute des occurrences sonores. De nouveaux rapports de composition apparaissent : les voix se brouillent et deviennent incertaines, les bruits gagnent une matérialité qui révèle leurs qualités musicales, la musique devient un élément architectonique à l'intérieur d'un univers sonore aux frontières mouvantes. De nouvelles puissances émergent : les sons se détachent de leur source visuelle et libèrent des forces rythmiques, harmoniques, polyphoniques, temporelles. La bande-son est dynamisée par des occurrences qui coupent, diffractent, modulent et complexifient un immense flux d'énergie. Les sons s'enveloppent, s'opposent et fusionnent, créant des *formes* éphémères qui modulent continuellement sous l'action des *forces* temporelles. Tous les sons se distribuent, circulent et communiquent sur un territoire esthétique, le continuum sonore. Ce dernier favorise une démarcation souple entre la parole, les bruits et la musique. Les coupures prolifèrent sur le continuum. Les structures y sont singulières et dépendent des qualités intrinsèques des matériaux sonores. Leurs propriétés musicales et plastiques indiquent les répartitions signifiantes et participent à l'intensité spécifique à chaque séquence. Bref, l'exploration des puissances sonores cinématographiques passe dans le cinéma moderne par l'affirmation d'un continuum où les occurrences s'organisent selon des schémas variables.

Cette conception de l'espace sonore revitalise notre écoute du cinéma et constitue un angle inusité pouvant fonder une nouvelle esthétique. Notre étude tentera de définir ce continuum, de décrire ses caractéristiques constitutives et d'analyser ses implications sur l'organisation des œuvres cinématographiques. Nous examinerons tout d'abord les conditions d'émergence du continuum en musique. Nous verrons ensuite comment le continuum cinématographique s'est approprié les possibilités créatrices issues du domaine musical. Finalement, nous commenterons le dernier chapitre de *L'Image-temps* (Deleuze,

1985 : 292-341) qui demeure l'analyse la plus étoffée des rapports entre le continuum sonore et l'image visuelle. Il nous sera alors possible d'entrevoir les conséquences d'une pensée du continuum sur nos conceptions esthétique, philosophique, éthique et politique.

Sur ce territoire théorique, nous tracerons trois lignes distinctes : une ligne de partage entre l'organisation sonore classique et moderne, une ligne de déclinaison du continuum dans ses manifestations musicale, cinématographique et philosophique, et une ligne de fuite affirmant la limite commune au créateur et au penseur. C'est ainsi que la réflexion sur le son nous permettra de ré-enchaîner les considérations théoriques et pratiques. Partons de descriptions très concrètes afin de s'élever vers des idées plus abstraites. Notre étude adoptera ainsi le mouvement immanent propre à l'esthétique sonore moderne.

L'enregistrement sonore suppose trois moments : la *captation* d'occurrences à l'aide d'un microphone, leur *fixation* sur un support et leur *reproduction* (*diffusion, répétition*) (Battier, 2003 : 513). Dès l'invention du paléophone de Charles Cros et du phonographe d'Edison en 1887, la question fut de cerner les fonctions et les utilisations possibles de cet appareil d'enregistrement. Il y eut tout d'abord un courant archivist. D'après celui-ci, l'enregistrement sert à capter des moments importants (allocutions, évènements, performances musicales, etc.) afin de les conserver pour une consultation ultérieure¹. Cette technologie est un complément de l'écriture qui jusqu'alors jouait le rôle de mémoire collective. C'est dans cette mouvance que l'industrie musicale utilise les disques comme principal véhicule de commercialisation et de diffusion des œuvres. L'enregistrement tente de capter, fixer et reproduire le plus fidèlement possible l'interprétation des musiciens. L'auditeur peut ainsi apprécier, « comme s'il y était », une reproduction sonore « intégrale » d'un concert. L'utilisation à des fins archivistiques répond donc à un double impératif de fidélité acoustique et d'unité réaliste. Ces présupposés circonscrivent un usage très limité de l'enregistrement ayant comme critère de sélection la valeur mémorielle des occurrences sonores.

C'est le technicien radiophonique Pierre Schaeffer qui transforme l'enregistrement sonore en instrument musical créatif. Ses *Études de bruits* (1948)² sont cinq courtes pièces qui distribuent dans le temps des sons gravés sur disques 78 tours (train, casserole, voix, etc.). Schaeffer donne à cette nouvelle pratique compositionnelle non seulement un nom, la musique concrète, mais aussi une théorie, le *Traité des objets musicaux*. Le son fixé sur une bande se détache de sa source d'émission initiale. Cette condition générale, qui concerne également le courant archivist, se double ici d'une attitude esthétique spécifique. En effet, le compositeur qui pratique l'« écoute réduite » se libère « du conditionnement créé par [ses] habitudes antérieures » et appréhende le son pour lui-même (Chion, 1983 : 32). Loin du chemin de fer, Schaeffer écoute dans un studio les sons fixés de plusieurs trains. Il s'attarde

¹ Edison tenait ce discours dès 1887 : « On pourra conserver et entendre à nouveau, un an ou un siècle plus tard, un discours mémorable, un tribun de mérite, un chanteur de renom, etc. On pourra s'en servir d'une manière plus privée : pour conserver religieusement les dernières paroles d'un mourant, la voix d'un mort, d'un parent éloigné, d'un amant, d'une maîtresse » (cité dans Attali, 2001 : 165). La démarche archivistique comprend donc une sphère publique où l'on classe et organise la relique, le reste, la trace à l'intérieur d'un savoir et une sphère privée où l'on collectionne les souvenirs d'objets et de personnes aimés (fétichisme).

² Pour la liste des œuvres musicales citées, voir p. ii.

alors aux qualités plastiques et rythmiques pouvant être l'objet d'une réappropriation musicale. Grâce à l'enregistrement, la perception s'ouvre à de nouveaux paramètres sonores – principalement au timbre³. Ce n'est qu'après cette recherche empirique basée sur l'écoute attentive des phénomènes que le compositeur sélectionne et organise les sons dans une structure abstraite menant à l'œuvre musicale. La musique concrète se caractérise donc par un mouvement du concret vers l'abstrait. Cette démarche immanente « suggère une façon novatrice d'aborder le phénomène musical, en théorie comme en pratique » (Schaeffer, 1967 : 8-9). Elle renverse la stratégie compositionnelle classique où l'artiste choisit une forme musicale et ses règles générales (structure *a priori*) pour transcrire ensuite ses *idées* singulières sur une *partition* devant se réaliser lors de l'*interprétation*. Ce mouvement des structures abstraites vers le son concret est caractéristique du système tonal. En somme, l'écoute réduite nous permet de distinguer le son de sa source et ainsi d'explorer le potentiel créatif des techniques d'enregistrement sonore.

Généalogie du continuum : espace sonore infini, coupure, discontinuité

L'enregistrement participe également d'une autre transformation musicale profonde. Une différence majeure entre les systèmes musicaux classique et moderne réside dans le découpage de l'espace sonore. Le système tonal se divise en douze demi-tons. Cette échelle discontinue est régie par des lois harmoniques qui hiérarchisent les sons sous la force attractive d'une tonalité. Tout son qui ne se retrouve pas dans cette division est jugé « non-musical », ce qui explique le rejet systématique des « bruits ». Les possibilités sont certes grandes, mais elles restent commensurables. La musique tonale, avec ses douze demi-tons et ses formes, représente « un ensemble de possibilités codifiées [...] applicables à chaque œuvre de façon indifférenciée » (Boulez, 1966 : 230). Plusieurs musiciens ressentiront le besoin de fouler des territoires moins balisés. La musique électroacoustique est le dernier maillon d'un long processus d'émancipation de cet espace restreint. Au 19^{ième} siècle, Liszt et Wagner explorent de nouvelles possibilités relationnelles en utilisant un chromatisme exacerbé. Debussy préconise pour sa musique impressionniste une forme souple et une

³ « Si on voulait caractériser d'un trait dominant l'évolution du « vocabulaire » musical depuis la période baroque, ce serait probablement l'ascension progressive du timbre dans l'échelle des pertinences » (Delalande, 2003 : 536).

tonalité élargie. Cage et Varèse utilisent des instruments à hauteur non-définie (piano préparé et percussions). Messiaen applique l'idée d'un chromatisme aux quatre paramètres sonores (hauteur, durée, timbre, intensité). Stockhausen sérialise les sons électroniques. Schaeffer, Henry et Ferrari ouvrent la musique à l'ensemble des bruits. « Avec les moyens électroniques ou électro-acoustiques, la notion de chromatisme ou, plus généralement, d'échelle discontinue, tend à disparaître au profit d'un continuum total, qui vaut pour les quatre composantes sonores » (*ibid* : 284). Les bruits qui, par leur complexité harmonique et timbrale, ne pouvaient s'inscrire dans l'écriture polyphonique classique, deviennent des occurrences cohérentes dans ce nouveau paradigme musical. D'un univers très sélectif, on se retrouve avec un matériau de base pratiquement infini. Au niveau empirique, l'infinité des données sonores forme un continuum matériel. Il n'existe pas de coupure franche entre les sons qui s'enveloppent, se mélangent, se dispersent, se concentrent sans hiérarchie ni classification préalable. L'électroacousticien peut sélectionner ses sons, diviser le continuum d'une infinité de manières. Des plans d'ensemble ludiques et anecdotiques d'*Hétérozygote* (Ferrari) aux gros plans de la porte grinçante dans *Variations pour une porte et un soupir* (Henry), les possibilités sont illimitées, incommensurables.

Le point de départ, la matière brute du musicien est donc le continuum matériel. Le compositeur *écoute* ce magma intensif, cette matière impondérable. Il y « puise sa substance » et « accepte d'emblée l'idée que les sons portent en eux des dimensions infinies pouvant être destinées au musical » (Roy, 1993 : 38). Dans ce contexte, l'écoute est une attitude esthétique où l'on sélectionne et découpe des formes sonores sur un continuum (Campan, 1999 : 8-11). Le compositeur François Bayle pénètre dans une grotte à proximité de Beyrouth. Il y *écoute* la rumeur sourde indifférenciée (le continuum) propre à ce lieu acoustique unique. Des sons se profilent, émergent, se définissent. Bayle perçoit le « murmure des eaux », les « échos de stalactites », les « chants d'ouvriers du chantier », le « frisson des chuchotements », les « froissements d'eaux » (Bayle, livret). Il *capte* à l'aide d'un microphone ces sons (premier moment de l'enregistrement). La *fixation* sur support (deuxième moment) lui permet d'écouter à répétition ces matériaux et d'en déceler les qualités musicales (« le picotement rythmique des gouttelettes »). Il en « dégage peu à peu les lignes de forces » et tire des sons mêmes les possibilités d'agencements signifiants. Loin des contraintes de réalisme et de fidélité propres à l'attitude archivistique, il assemble, coupe, répète, filtre, inverse, accélère les sons

selon des lois et des structures relatives⁴. Par exemple, *rêverie de la multiplicité* (cinquième partie) expose en crescendo la tension entre le rythme des gouttelettes et le « fond d'énergie lisse » ; *intervalles d'eau* (quatorzième partie) offre plutôt une mosaïque libre d'« intervalles de tempi, de hauteur, d'énergies, de couleurs et de dessins mélodiques ». Bien sûr, l'objectif sera la *diffusion* de la pièce – en l'occurrence *Jeïta ou murmure des eaux* – en suivant des impératifs esthétiques et non plus mémoriels (troisième moment). Bayle aura tiré des possibilités acoustiques de la grotte libanaise une musique qui présente les forces à l'œuvre sur ce continuum (résonance, prégnance, plissement, gravitation, etc.).

L'œuvre musicale est donc un continuum esthétique, une façon d'actualiser, de faire résonner le continuum matériel empirique. D'un point de vue artistique, le continuum n'est pas une mise à plat de l'espace musical, un trajet continu entre tous les points du territoire. Nous avons vu dans la pièce de Bayle comment les forces opèrent des distributions d'écarts, provoquent des décalages, des modulations temporelles, des enveloppements de vitesses et de rythmes, des confrontations de timbres qui sont autant de plis, de fissures et d'intervalles discontinus. C'est que le « continuum *se manifeste* par la possibilité de *couper* l'espace suivant certaines lois ; la dialectique entre continu et discontinu passe [...] par la notion de *coupure* ; [...] le continuum *est* cette possibilité même car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure [...] change le continuum de signe » (Boulez, 1965 : 95-96). Le continu est une limite qui n'est atteinte que lorsque la coupure se raffine et tend vers un « epsilon de la perception » (*ibid.* : 96). Dans *Veils* (Dolden), la superposition sur la bande de plus de 300 instruments crée une masse sonore continue où la provenance des sons reste voilée, ambiguë. Le découpage singulier de chaque « voix » s'efface au profit d'une transformation lente d'un continuum au timbre riche. *Continuum* (Ligeti) distribue plutôt une multitude de notes dans une courte durée. Le claveciniste virtuose produit, par la vitesse de son exécution, des « vagues » sonores à travers lesquelles l'oreille perçoit une modulation intensive plutôt qu'une progression d'occurrences distinctes. Ainsi, la continuité est une limite perceptive dans un continuum conditionné par les coupures. Ces dernières permettent à l'univers musical de se différencier, d'acquérir ses qualités esthétiques. Sur la surface lisse du continuum apparaissent des plis, tout un flux de

⁴ La relativité des systèmes est une caractéristique importante de la musique contemporaine. « [L]a musique, aujourd'hui, est un univers *relatif* [...] où les relations structurelles ne sont pas définies une fois pour toutes selon des critères absolus ; elles s'organisent, au contraire, selon des schémas variés » (Boulez, 1965 : 35, voir aussi 94).

coupures qui font percevoir ses forces constitutives. Nous comprenons alors que la musique a comme matière première un territoire sonore conditionné par des puissances temporelles nécessairement modulantes. Par conséquent, la découverte du continuum ne présente pas une recherche de la plénitude, mais une exploration des coupures à l'origine des figures musicales ; elle ne signifie pas l'abandon de tout agencement, mais bien la sélection et la distribution des occurrences sonores selon des critères immanents.

En somme, le continuum exprime la réalité musicale contemporaine. Les connexions entre les sons ne répondent plus à un ensemble fini de possibilités. La grille transcendante que l'on plaquait sur l'espace sonore est maintenant retirée, libérant le territoire. Au lieu d'un système qui détermine *a priori* les combinaisons possibles, le découpage du continuum procède par connexions locales, rapports changeants et structures relatives. Son paradigme prospecte « des espaces variables, à définitions mobiles – ayant loisir d'évoluer (par mutation ou transformation progressive) dans le cours même d'une œuvre. » (Boulez, 1965 : 94). L'actualisation de certains agencements crée de nouvelles dimensions où les rapports de composition libèrent des puissances musicales inouïes. Les percussions d'*Ionisation* (Varèse) révèlent l'intensité des corps sonores, le piano préparé de Cage anime les sonorités complexes d'une force primaire, *Le Chant des adolescents* (Stockhausen) fait cohabiter l'ascétisme des structures mathématiques et la douceur ludique des voix enfantines, *Volumina* (Ligeti) remplace le développement des formes par la mutation des masses sonores, *Tremblement de terre très doux* (Bayle) découvre dans la cohabitation des sonorités concrètes et électroniques de purs mouvements temporels...⁵ En 1955, Boulez écrit : « nous sommes à l'affût d'un monde sonore inouï, riche en possibilité et encore pratiquement inexploré » (Boulez, 1966 : 229). Le continuum est en quelque sorte le « plan d'immanence » (Deleuze) sur lequel pourra émerger toute nouvelle création, matière intensive pré-musicale nécessaire à toute mise en forme.

⁵ Nos exemples ne proviennent pas tous de la musique électroacoustique et électronique. C'est que l'enregistrement sonore est un maillon d'une transformation musicale globale incluant toutes les musiques, « savantes » ou « populaires » (cf. Attali, 2001). Olivier Messiaen témoigne de cette influence : « De plus en plus, l'oreille des compositeurs est façonnée par l'écoute du son enregistré ; ils savent que l'enregistrement permet d'orchestrer moins lourdement, de doser les intensités et de jouer avec les caractéristiques spatiales des sons ; alors, consciemment ou non, ils écrivent en conséquence » (cité dans Hainse, 1996 : 72).

Le continuum au cinéma : partition sonore, matérialité, musicalité

Plusieurs théoriciens ont analysé la parenté de la musique électroacoustique et du cinéma (Schaeffer, 1985 ; Normandeau, 1993 ; Delalande, 2003). L'enregistrement, la manipulation des sons, le montage et le mixage sont des opérations communes aux deux arts. À l'instar de la musique, le cinéma doit sélectionner ses matériaux dans un donné sonore – mais aussi visuel – infini, un continuum. Ici encore, il faudra s'émanciper d'une conception classique pour tirer le plein potentiel de cette matière brute intensive. Le son cinématographique reste sinon confiné dans un ensemble prédéterminé de possibilités commensurables. Examinons tout d'abord les caractéristiques du système classique.

Le régime narratif-représentatif « vise en priorité la construction d'un univers diégétique cohérent et vraisemblable » (Gardies, 1983 : 79). L'image est soumise à la représentation fictionnelle et le son doit la soutenir dans ses visées. Ainsi, le cinéma parlant révèle une utilisation codifiée des sons qui se traduit théoriquement par une tripartition parole-bruit-musique. Ces différents types de sons ont tous pour fonction de renforcer le « réalisme narratif » déjà présent dans l'image. La musique amplifie les émotions représentées à l'écran, les bruits ajoutent une crédibilité aux mouvements des corps et à l'espace diégétique, la voix fait progresser la narration. Chaque catégorie sonore est alors traitée dans une autonomie complète. La musique, les bruits et les voix ne communiquent pas entre eux, ils se distribuent plutôt sur l'écran en fonction du rôle qu'ils occupent⁶. Le rapport entre les deux régimes perceptifs en est un de « complémentarité » (*ibid.* : 79). La mise en valeur de la nature hétérogène des sons et des images n'est pas impossible, mais elle révèle une tension qui est rapidement résolue dans l'unité d'un univers diégétique cohérent. En somme, dans le système narratif-représentatif classique, les sons jouent le « rôle d'adjuvant » de la « matière noble » qu'est l'image mouvante (*ibid.* : 78). Cette répartition des sons en fonction des images est régie par des règles d'organisations générales ayant comme présupposé fondamental la capacité du cinéma à décrire un univers homogène, ordonné, répondant à la loi naturelle de la causalité. Ce sont ces bases qui permettent à Bazin d'analyser « l'image

⁶ C'est ce qui pousse Michel Chion à formuler sa thèse controversée de l'inexistence de la bande-son. Pour lui, les sons entretiennent peu de relations entre eux puisqu'ils « n'ont pas été choisis et composés les uns par rapport aux autres (et pourquoi le seraient-ils ?), mais en relation avec le montage de l'image, et avec la diégèse. La piste sonore voit donc [...] chacun de ses éléments se réorganiser en fonction de l'image et faire cavaliers seuls » (Chion, 2003 : 203). Nous verrons que cette position se défend uniquement dans le cadre d'un cinéma classique. Notre étude tente justement de répondre à l'interrogation de Chion ; pourquoi les sons devraient-ils entretenir des rapports entre eux ? Notre hypothèse est que cette démarche permet au cinéma d'atteindre son plein potentiel.

sonore » comme une entité audiovisuelle révélant « le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle » (1958 : 146). L'image sonore n'a pas à explorer les différences perceptives, elle vise une « réconciliation totale de l'image et du son » (*ibid.* : 136). Le son ajoute un surplus de réalisme à une image qui peut maintenant « modifier du dedans la réalité » (*ibid.* : 148).

Ces prédispositions réalistes supposent une essence cinématographique nécessairement représentative qui confine les sons à des catégories et à des fonctions limitatives. Premièrement, on plaque sur le matériau une grille d'analyse qui divise les sons sous la forme d'une disjonction exclusive : l'occurrence est *ou bien* un bruit, *ou bien* une musique, *ou bien* une parole. La frontière est claire et exclut tout équivoque. Deuxièmement, les fonctions des groupes sonores sont déterminées *a priori* sur la base d'une conception narrative du cinéma. Les matières de l'expression se hiérarchisent ; on accorde une « primauté absolue à la parole, garante de la compréhension du récit, sécurité du spectateur » (Fano, 1981 : 106). Les répartitions et les fonctions cohérentes sont circonscrites dans un espace restreint ayant pour but la fluidité et la transparence du récit⁷.

Or, se pourrait-il que la voix se découvre des puissances musicales, que la musique s'inspire des bruits, que les bruits oscillent entre énonciation vocale et rythme musical ? Les films de Godard, de Duras, de Robbe-Grillet, de Bresson, de Lynch révèlent ces puissances cinématographiques inouïes. La nécessité naturelle du système narratif-représentatif est démentie par le cinéma moderne. C'est ainsi que le concepteur sonore et théoricien Michel Fano rejette la tripartition classique au profit d'un espace où l'on circule sans coupure franche, de manière continue, de la parole (élément très sémantisé) à la musique (élément peu sémantisé) en passant par les bruits. « [T]out ce qui est entendu dans un film participe d'un continuum sonore à épaisseur sémantique variable » (Fano, 1975 : 11). La composante sonore devient autonome ; elle n'est plus le faire-valoir d'une image elle-même soumise à la représentation. Son organisation répond à des critères musicaux plutôt qu'à des impératifs réalistes⁸.

Cette conception découle des expériences électroacoustiques de Fano. Tout bruit, toute

⁷ La sémiologie est ici exemplaire. « La "grande syntagmatique" se propose d'assigner aux segments de films ressortissant au cinéma narratif classique, une *description structurale*, c'est-à-dire une caractérisation de la relation que chacun d'eux établit entre une *proposition narrative* et sa *représentation visuelle* » (Château, 1979 : 33, nous soulignons).

⁸ Par critères musicaux, nous désignons les rapports rythmiques, les tensions harmoniques, les compositions polyphoniques, les modulations d'énergies sonores et non pas le vieil idéal de « musique visuelle » qui recherche les équivalences entre les formes iconiques abstraites et les sons. Cette dernière démarche relève de la représentation visuelle d'une structure sonore alors que l'on s'intéresse ici à l'organisation musicale des images et des sons.

parole, toute musique est susceptible de s'inscrire musicalement dans le continuum. Le compositeur – jadis élève de Nadia Boulanger et d'Olivier Messiaen – remplace la notion de musique de film par celle de *partition sonore* (Fano, 1975). Il privilégie une action créative globale où la musique est un « élément architectonique » au même titre que la parole et les bruits (Fano, 1964 : 30). Dans *L'Homme qui ment* (Robbe-Grillet)⁹, Fano, qui assure la conception sonore, musicalise les bruits, modifie les voix, utilise la musique comme un objet sonore dans un continuum sans frontière définitive. À l'instar d'un musicien électroacoustique, il distribue « des énergies en fonction du temps » (Fano 1975 : 11). Le continuum au cinéma permet donc de s'émanciper d'une hiérarchie restrictive en favorisant la rencontre des différents sons dans un agencement musical. Les relations sont singulières et locales. Chaque œuvre peut produire ses règles d'agencement structurales. *Eraserhead* (Lynch) procède par modulation de masses sonores imposantes, *Prénom : Carmen* (Godard) par confrontation de blocs sonores, *L'Argent* (Bresson) par distribution raréfiée de bruits, *India Song* (Duras) par enchaînement de voix désincarnées.

L'organisation des œuvres est complètement bouleversée. Le régime narratif-représentatif appelle un « ordre référentiel » basé sur le sens commun et le « consensus » (Gardies, 1983 : 105). Tout le monde remarque que la réalité fonctionne selon les lois de causalité, d'unité d'espace et de temps. Le cinéma, s'il veut raconter une histoire vraisemblable, doit suivre ces lois naturelles dont tout le monde a déjà une compréhension minimum¹⁰. Ces règles générales déterminent les agencements d'images et de sons possibles. La pensée du continuum suit plutôt un « ordre structurel [qui] s'inscrit directement dans le singulier » (*ibid.* : 105). Ce cinéma cerne tout d'abord les qualités structurales intrinsèques des matériaux pour ensuite déduire une organisation et dresser des rapports de composition. Tout comme pour la musique contemporaine, la démarche est immanente. Elle assure des relations singulières, des structures et des règles mouvantes, relatives à chaque œuvre. Le choix des matériaux influence la distribution des occurrences sur le continuum. Dans *L'Homme qui ment*, le continuum se compose de quelques sons qui se transforment et se répètent dans plusieurs circonstances. À l'instar des électroacousticiens, le concepteur sonore Michel Fano écoute les sons afin d'en percevoir les qualités musicales. Il découvre

⁹ Pour la liste des films cités, voir p. iii.

¹⁰ Ce présupposé est le fondement de la psychologie du sens commun. « Si nous nous comprenons si bien les uns les autres, c'est parce que nous maîtrisons tous tacitement un corps intégré de connaissances traditionnelles au sujet des relations nomologiques liant les circonstances externes, les états internes et le comportement manifeste » (Churchland, 2002 : 119-120). Pour une critique philosophique du sens commun, voir Deleuze, 1968 : 175-177.

que des puissances similaires animent le fracas du verre, la résonance des cloches et la déflagration des bombes et décide d'en exploiter le potentiel dynamique. Les sons se détachent de leur source d'émission ; ils deviennent des objets sonores pouvant couper le continuum selon les critères esthétiques de chaque séquence –indépendamment d'un ordre référentiel ou d'une logique narrative. Ainsi, les sons de cloches (modifiés par Fano) se font entendre de façon intermittente pendant plusieurs minutes dans le jardin. Ils interrompent les voix, marquent les changements de plans, dynamisent le dialogue. La tension est à son comble quand, dans la scène suivante, nous voyons Boris frappant avec vigueur les cloches sous le regard impassible des villageois. Les sons se distribuent tout d'abord selon une structure souple et libre pour ensuite se synchroniser à l'image et livrer visuellement leur provenance. Tout le film est construit d'après ces opérations de prélèvement d'objets sonores et de réorganisation à des fins musicales. Le son se libère d'une double contrainte : il n'a plus à illustrer nécessairement les mouvements visuels, ni à reproduire fidèlement la réalité acoustique. Le roulement de tambour, les tirs de mitraillettes et les coups du pivert se mélangent, s'entrechoquent et rythment les scènes de poursuite en forêt dans un savant jeu de synchronisme/asynchronisme audiovisuel. L'organisation des images est alors conditionnée par les impératifs musicaux explorés sur le continuum. Le rejet de la hiérarchie classique va donc de pair avec une réfutation du « primat structural de l'image sur le son » (Château, 1979 : 31). L'autonomie du continuum assure une infinité d'agencements et de relations audiovisuelles qui peuvent se réinventer à chaque œuvre.

Continuum, musique, image : nouveau regard, nouvelle écoute

Autant en musique qu'au cinéma, le système classique apparaît rétrospectivement comme une façon de couper le continuum parmi plusieurs autres. Il perd ainsi sa prétention universelle et nécessaire, ce qui n'empêche pas plusieurs musiciens et cinéastes contemporains de conserver certains éléments le caractérisant (douze demi-tons, instruments, notation/narration, primauté de la parole, fonction traditionnelle de la musique de film). Il existe donc des degrés infinis entre le continuum totalement libre et le déterminisme intégral de la bande-son. Une esthétique du son basée sur le continuum est consciente de cette réalité. Elle étudie les coupures et analyse la distribution des sons dans l'espace créatif (de l'aléatoire au systématique).

De plus, il nous semble que les caractéristiques du continuum, définies dans un cadre musical, sont pertinentes dans le contexte cinématographique. Rappelons-nous que le continuum acquiert ses qualités structurelles grâce aux coupures qui le façonnent. De plus, les coupures permettent de tisser des relations et des rapports singuliers entre des sons aux qualités et aux intensités différentes. Ces espaces variables et changeants favorisent la modulation qualitative du continuum au cours d'une même œuvre. Imaginons la description du continuum d'*Eraserhead* qui, au niveau des hauteurs, accumule la quasi-totalité des fréquences harmoniques, au niveau des durées distribue quelques rares coupures (généralement entre deux séquences). Les timbres, eux, demeurent dans un registre très organique. Les sons se distribuent dans un espace qui met en contact les vastes masses sonores et les borborygmes intimes, viscéraux du bébé-monstre. Ce continuum tend vers des espaces continus qui préfèrent aux coupures franches des mutations lentes. Dans ce « flux continu de bruit blanc [et] de sourdes rumeurs » (Ostria, 1994 : 22) émergent parfois des voix littéralement « monotones » et des bribes de ritournelles de l'organiste Fats Wallers. Le continuum est dans ce film une matière sonore épaisse et profonde qui invalide toute interprétation définitive. Cette masse restitue « au sonore sa vertu de dérangement en le livrant sans mesure au retour d'une rumeur neutre qui précède toute mise en forme » (Campan, 1999 : 48). Ainsi, l'agencement des hauteurs, des longues durées, des timbres organiques, la communication des espaces infinis et intimes participent à la création d'atmosphères oppressantes qui accumulent leurs intensités jusqu'à une finale insoutenable où l'on passe, cette fois-ci par une coupure d'autant plus efficace que rare, du pur cauchemar (tension paramétrique extrême) au paradis paisible (résolution harmonique).

Si les discours théoriques dominants privilégient l'analyse de l'image, il ne faut pas sombrer dans l'apologie de la composante sonore. L'autonomie du son ne signifie pas une absence de rapport avec l'image. C'est justement ce qui différencie le cinéma de la musique. Le continuum cinématographique est toujours en relation avec les images. Le cinéma convoque autant l'oreille que l'œil. Les perceptions ainsi créées gardent une trace de la concomitance audiovisuelle. L'image présente des indices visuels d'un « donné sonore » (Fano) dont le compositeur peut s'inspirer pour matérialiser des occurrences dans une intention réaliste, musicale, thématique, rythmique (Château, 1979 : 28). On ne peut parler des continuums de Tati sans évoquer les déplacements entre les occurrences sonores et leur

source à l'écran. La porte battante des *Vacances de monsieur Hulot* produit un son improbable, la porte de l'exposition dans *Play Time* est totalement silencieuse. Chez Tati, les sons modifient notre perception des personnages (les pas de monsieur Giffard), des objets (les sons électroniques de la machine), des situations (la conversation de « Pfff ») et des lieux (les sons caractéristiques d'un hôpital résonnant sur les images de l'aéroport). Tout le comique de Tati réside dans ce fin décalage (autre forme de coupure) entre le visuel et l'audible. En modifiant nos perceptions, le continuum joue donc un rôle d'effraction ; il crée un écart entre la valeur référentielle (la source visuelle) et la valeur musicale (le son).

Il semble qu'à cette potentialité s'ajoute une autre puissance encore plus novatrice et essentielle. Lorsque Henry assassine le bébé-monstre dans *Eraserhead*, la *représentation des formes* est beaucoup moins prégnante que la *présentation des forces* cinématographiques. Les masses sonores imposantes, les cris, les coups de ciseaux, les impulsions lumineuses, les gros plans quasi-abstraites, les mouvements irréguliers du bébé, les bruits viscéraux, les silences, les pleurs sporadiques et le regard affolé d'Henry participent d'un drame spatio-temporel horrifique. Les forces à l'œuvre produisent des enveloppements de rythmes et de vitesses. La matière fulgure à l'intérieur de ce chaos contrôlé : l'espace se dilate et se contracte, le temps se densifie et se complique. L'image appelle alors un nouveau regard, le continuum une nouvelle écoute, et le cinéma atteint ses plus hautes puissances.

C'est pour bien comprendre ce phénomène que nous commenterons maintenant les idées de Gilles Deleuze. Le philosophe expose principalement sa pensée sur le son cinématographique dans le dernier chapitre de *L'Image-temps* intitulé « Les composantes de l'image ». Ses analyses mettent en perspective la majorité des points explicités plus haut.

Continuum classique : acte de parole, conversation sonore, lisibilité, hors-champ

Nous avons déjà examiné la subordination du son à l'image dans le cinéma narratif-représentatif. Dans ce système où toutes les occurrences participent à l'élaboration d'un univers diégétique unitaire, le son est « une dimension de l'image visuelle, une nouvelle composante » (Deleuze, 1985 : 294). Le continuum est soumis à la représentation, il se répartit en fonction des images. Le visuel s'enrichit avec la bande sonore d'une quatrième

dimension. Les coupures favorisent une prédominance de la voix sur les autres sons. La composition du continuum classique crée donc un espace « vococentré » (Chion) où prolifèrent les actes de parole¹¹. Ces derniers modifient notre vision. « En tant qu'entendu, [l'acte de parole] *fait voir* [dans l'image] quelque chose qui n'apparaissait pas librement dans le muet » (*ibid.* : 294).

L'acte de parole révèle dans l'image les *interactions humaines*. Celles-ci « se *donnent à voir* » dans les actes de parole (*ibid.* : 295) ; elles en sont le corrélat. Ces interactions apparaissent grâce à une libre circulation des voix. C'est par exemple la rumeur qui, par « sa propagation et son évolution autonomes, va créer l'interaction entre individus et groupes distants, dispersés, indifférent les uns les autres » (*ibid.*). Ce que le cinéma parlant découvre, c'est la conversation mondaine, la rumeur et autres discours libres, qui, par leur autonomie des individus particuliers, permettent une circulation audiovisuelle au travers de larges pans de la société. La collaboration police-pègre dans *M* (Lang), les liens entre le journaliste et la fille de milliardaire dans *It Happened One Night* (Capra), l'opposition langagière entre la danseuse et les philologues dans *Ball Of Fire* (Hawk) sont autant de situations au cours desquelles les actes de parole circulent entre les individus, les classes sociales, les espaces. La conversation mondaine est poussée à son paroxysme dans la comédie américaine. Le quiproquo, les formules de politesse et les discussions à bâton rompu font proliférer les signes mondains à une vitesse saisissante qui en assure l'aspect comique. Jamais la vacuité et les stéréotypes n'ont produit une telle exaltation (Deleuze, 1964 : 10-11). En somme, « ce que le cinéma inventait, c'était la conversation sonore qui, jusque-là, avait échappé au théâtre comme au roman, et les interactions visuelles ou lisibles qui [lui] correspondaient » (Deleuze, 1985 : 300).

Étant une composante de l'image visuelle, le continuum et sa manifestation principale, l'acte de parole, creusent l'espace. En adoptant la circulation propre à l'interaction humaine, « la voix entendue [...] se répand dans l'espace visuel, le remplit [et cherche] à atteindre son destinataire à travers les obstacles et les détours » (*ibid.* : 303). Ces trajets font voir, en même temps qu'entendre, les actes de parole. Ces derniers traversent, modifient et

¹¹ L'acte de parole désigne les *énonciations singulières* qui façonnent le langage. Il s'oppose au « système linguistique fini », « aux formes grammaticales stables » (Bakhtine, 1977 : 79). L'acte de parole « *est de nature sociale* » (*ibid.* : 119). Il implique « conflit, rapports de domination et de résistance, adaptation ou résistance à la hiérarchie, utilisation de la langue par la classe dominante pour renforcer le pouvoir, etc. » (*ibid.* : 13). Deleuze montrera que les énonciations singulières reflètent les rapports de force à l'origine de certains films. Sur l'énonciation et les actes de parole, voir également Ducrot et Todorov, 1972 : 405-407, 423-431.

orientent l'image visuelle. En ce sens, la parole rend l'image visuelle lisible. Cette lisibilité fait appel à la deuxième fonction de l'œil, qui déchiffre maintenant le discours en écoutant les actes de paroles qui se font voir dans le cadre. Nous pouvons mieux concevoir le renversement qui se produit dans le passage du muet au parlant. « [A]u lieu d'une image vue et d'une parole lue, l'acte de parole devient visible en même temps qu'il se fait entendre, mais aussi l'image devient lisible, en tant que telle, en tant qu'image visuelle où s'insère l'acte de parole comme composante » (*ibid.*).

Cette analyse démontre une compréhension profonde du régime narratif-représentatif. Il fonctionne grâce à une recherche commune des facultés perceptives. Ce que j'entends est visible dans une image cohérente lisible. Cette lisibilité globale est soumise en dernière instance à la vue. Deleuze est ici proche de la critique blanchotienne du dogmatisme visuel propre à la culture occidentale. Dès les débuts de la pensée, les philosophes ont formulé leur discours « selon la mesure de l'œil » (Blanchot, 1969 : 38). Ne dit-on pas que les idées doivent être *éclairées et éclairantes* ? Le penseur doit sortir les concepts de *l'ombre*, ce qui affinera sa *vision* du monde. Certes le parcours est truffé « d'obstacles » et de « détours », mais la bonne volonté assure la réussite aux hommes qui pensent « sous la garantie de la lumière » (*ibid.* : 38). Et pourtant, dans ce discours visuel dominant, la parole circule avec une aisance et une vitesse supérieures à l'image qui nous retient toujours « dans les limites d'un horizon » (*ibid.* : 40). C'est alors qu'une image représentative de la pensée devient utile. En présupposant un usage concordant des facultés, la parole devient un puissant adjuvant de l'image puisqu'elle est « affranchie des limitations de la vue » (*ibid.*). Ainsi, la *voix-off* cinématographique est omnisciente et omnipotente. Elle « voit » tout : les actions, les réactions, les interactions, les intentions, les affections, les émotions, les âmes. Elle projette ensuite son savoir sur les images qui deviennent lisibles. Sous le joug du système visuel-narratif-représentatif, l'acte de parole n'est pas « une manière de dire, mais une manière transcendante de voir » (*ibid.*).

Cet usage est illégitime puisqu'il présuppose un exercice concordant des facultés. Dans cette optique, voir, entendre, toucher, se souvenir, imaginer et concevoir sont autant d'opérations qui décrivent les multiples facettes d'un objet supposé identique à lui-même (Deleuze, 1968 : 174). Sous le mode de la reconnaissance, la *voix-off*, mais aussi l'ensemble du continuum, complète notre vision d'un monde unitaire. En tentant d'être un complément de la vue, la parole ne peut découvrir ses puissances propres. Nous examinerons plus loin en

quoi « *parler, ce n'est pas voir* ». Notons seulement ici que Deleuze s'intéresse à la conversation mondaine parce qu'elle n'exemplifie que partiellement la prétention visuelle de la parole. Elle découvre aussi des actes d'énonciation spécifiquement sonores irréductibles au schéma visuel, ce qui explique l'affinité du continuum et du hors-champ.

En effet, le hors-champ est le lieu où le son peut véritablement déployer sa puissance. « Ce n'est pas le sonore qui invente le hors-champ, mais c'est lui qui le peuple, et qui remplit le non-vu visuel d'une présence spécifique » (Deleuze, 1985 : 305). Le continuum se différencie selon les deux principaux aspects du hors-champ. Premièrement, les sons peuvent se distribuer dans un « à-côté » relatif qui prolonge l'espace de l'image. C'est le cas de tous ces sons représentant des entités appelées à surgir dans le cadre visuel. Ce rapport est celui « d'un ensemble donné avec un ensemble plus vaste qui le prolonge ou l'englobe, mais de même nature » (*ibid.* : 306). On retrouve habituellement dans cette catégorie les bruits (voiture, oiseau, pas) et les actes de parole interactifs (voix de personnages diégétiques). Deuxièmement, les occurrences sonores peuvent référer à un « ailleurs » absolu restant à jamais en marge de l'image visuelle. Ce lien entre le continuum et l'absolu est un « rapport virtuel avec un tout des images, ineffectuable » (*ibid.* : 307). C'est le cas des actes de parole réflexifs (voix-*off* toute-puissante) et de la musique. Le continuum se scinde donc à tout instant suivant deux directions hétérogènes. Il se dirige d'un côté vers un hors-champ relatif qui se rapporte à des images possibles contenues dans un ensemble de même nature, et de l'autre, vers un hors-champ absolu se référant à une totalité virtuelle non actualisable (voir Deleuze, 1983 : 23-45). Cette double différenciation n'est pas une séparation, une scission définitive; « c'est un réseau de communication et de permutations sonores, portant les bruits, les sons, les actes de paroles réflexifs ou interactifs, la musique, qui pénètre l'image visuelle, du dedans et du dehors, et la rend d'autant plus "lisible" » (Deleuze, 1985 : 308). Dans *M*, la mélodie de Grieg résonne premièrement dans un hors-champ absolu. L'orchestre symphonique donne une envergure à ce thème qui capture les forces en jeu dans la totalité du film. Les percussions, la gamme majeure et l'accélération du tempo dans une ambiance de foire préfigurent la spirale narrative ainsi que la séduction des enfants par le meurtrier. Cette mélodie glisse alors dans un hors-champ relatif quand l'assassin manifeste sa présence en sifflant. La menace est alors imminente. Le silence marque des répit de plus en plus courts. La police et la pègre recherchent le meurtrier, fantôme sonore associé au thème de Grieg. Il est finalement reconnu par un aveugle et

« bascule » dans le plan. Le sifflement inquiétant qui résonnait en bordure du cadre se rattache alors à un corps visible. Cette mélodie passe donc d'un univers virtuel à une actualité dans un espace plus grand que le cadre pour finalement aboutir dans ce dernier. En somme, le continuum dans le premier stade du parlant investit le visuel de tout bord tout côté ; il s'immisce et se fait voir, assurant ainsi la visibilité/lisibilité propre aux actes de parole. Le continuum sonore enrichit l'image visuelle d'un potentiel considérable, mais « il maintient pourtant la communication de l'image et d'un tout devenu de plus en plus riche et complexe » (*ibid.* : 314). En ce sens, il ne bouscule pas l'enchaînement des schèmes sensori-moteurs propres à l'image-mouvement. Loin d'une révolution, le parlant parachève le muet.

Continuum moderne : discours indirect libre, fabulation, parole plurielle

Le cinéma moderne, dans sa différence avec le classique, « implique un nouvel usage du parlant, du sonore et du musical » (*ibid.*). Ce changement passe par une mutation de l'acte de parole. En effet, l'utilisation « très spéciale » de la voix dans le cinéma moderne adopte la forme d'un *discours indirect libre*¹². Pour Deleuze, ce type de discours se matérialise concrètement dans le passage du direct à l'indirect et vice-versa. La voix bressonienne est un exemple frappant de discours indirect libre. Cette voix machinale, prononcée sans émotion par des acteurs non professionnels, crée un univers distancié où les personnages ne semblent pas concernés par leurs dires. Bresson effectue tout un travail de dépossession de la voix en traitant le dialogue comme s'il était proféré par une autre personne, de sorte que l'acte de parole en style direct passe au mode indirect. Le but de ce procédé est « d'atteindre une *littéralité* de la voix, [de] la couper de toute résonance directe » (*ibid.* : 315). L'indirect libre réside dans le passage d'un mode de discours à un autre. Né du processus de transformation, ce discours est une « énonciation originellement plurielle où se « compliquent » des voix distinctes quoique indiscernables, une énonciation impersonnelle qui préside à la différenciation des sujets » (Zourabichvili, 1994 : 126). Dans *l'Argent*, les

¹² Autant Baktine que Pasolini offrent des analyses linguistiques profondes du discours indirect libre. Baktine montre qu'il ne s'agit pas d'un « mélange » de discours direct et indirect, mais « d'une tendance complètement *nouvelle*, positive, dans l'appréhension active de l'énonciation d'autrui » (1977 : 195). Le discours indirect libre atténue la ligne de partage entre le sujet et son extériorité (l'Autre) puisqu'il implique la « *conscience sociologique* » d'un « locuteur typique, représentant toute une catégorie de locuteurs, un milieu, voire un peuple » (Pasolini, 1976 : 41-43). Le cinéaste substitue à sa voix et sa vision celle d'un personnage « malade, anormal ». Il obtient ainsi une « grande liberté stylistique » permettant l'émergence d'un « cinéma de poésie » traversé par une « subjective indirecte libre » (*ibid.* : 135-155).

voix (et l'échange monétaire) existent dans une réalité virtuelle pré-individuelle avant de s'incarner dans des corps et des événements ponctuels. Ainsi, l'automate bressonnien joue le rôle de réceptacle ; il accueille une voix atonale et dépersonnalisée qui voyage à travers les corps, les âges et les espaces. Il faut donc penser un continuum indirect libre qui préside à la séparation du direct et de l'indirect. Cet indirect premier n'est attribuable à personne ; il présente plutôt des forces considérables qui conditionnent la constitution des sujets. Au niveau sonore, cette réalité montre que l'actualisation des sons n'épuise pas les puissances à l'œuvre dans le continuum. Nous nommerons indirect libre tout phénomène qui rend sensible cette pluralité intensive originaire grâce à une matérialisation de ses puissances¹³.

La création du discours indirect libre fait perdre à l'acte de parole ses anciennes fonctions. Tout d'abord, il « ne s'insère plus dans l'enchaînement des actions et des réactions, et ne révèle pas [...] une trame d'interactions » (Deleuze, 1985 : 316). L'acte de parole se replie sur soi et cesse d'être une composante de l'image visuelle : les voix bressoniennes passent par des corps sans leur appartenir. L'acte de parole gagne ainsi son autonomie et devient fondateur, c'est-à-dire créateur de légendes et d'événements, *acte de fabulation*. Pour Bergson, la fabulation est une faculté différente de l'imagination qui permet de contrer la tendance de l'intelligence à sublimer tout instinct (2000 : 124). Elle rétablit l'élan vital en empêchant l'intelligence de convertir le dynamique en statique et de solidifier les actions en choses (*ibid.* : 134). Au niveau religieux, la fonction fabulatrice crée des dieux, des esprits et des forces puissantes, sensibles à nos désirs (*ibid.* : 172). Sur le plan esthétique, elle fabrique des « géants », personnages, paysages, légendes, événements imprégnés d'une vitalité plus intense que toute perception vécue (Deleuze, 1991 : 162).

Dans tous les cas, la fabulation libère « la vie là où elle est prisonnière » (*ibid.* : 162). Ce sont les voix du docteur en science de Baie Saint-Paul, de l'avocat anglophone, des chasseurs de caribou, du brocanteur de l'Île-aux-Coudres et du vieil indien qui, dans *Un pays sans bon sens !* (Perrault), participe avec leurs grains et leurs vitesses spécifiques à l'élaboration d'un discours indirect libre. Les voix tissent un tissu collectif aux multiples manifestations et tentent de créer l'événement, de fabuler le peuple québécois. La parole

¹³ À l'instar de Deleuze, nous tentons ici de sortir notre analyse d'un cadre identitaire et reconnaissant où les sujets mais aussi les occurrences sont constitués une fois pour toutes. « Les noms propres désignent des forces, des événements, des mouvements et des mobiles, des vents, des typhons, des maladies, des lieux et des moments, bien avant de désigner des personnes » (Deleuze, 1990 : 52). « Il y a [...] toutes sortes de voix dans une voix, toute une rumeur, glossolalie : c'est pourquoi tout discours est indirect » (Deleuze, 1980 : 97). Ce pluralisme constitue un cadre théorique fructueux répondant à nos problèmes spécifiques.

riche et vivante montre que la nation n'est pas une institution figée et acquise, mais un processus dynamique impliquant les gestes et les actions d'une collectivité qui habite le territoire et raconte ses expériences¹⁴. Les voix se détachent des corps et traversent les images du village enneigé, de la migration des caribous et du fleuve Saint Laurent. La fabulation emplie ces *paysages* visuels d'une présence sonore qui témoigne de la quête d'identité collective, de la création d'un *pays* (Garneau, 2001).

Par conséquent, la *voix-off* perd sa toute-puissance. Elle ne se rapporte plus à un absolu, à une totalité. « Elle a cessé de tout voir, elle est devenue douteuse, incertaine, ambiguë [...] parce qu'elle a rompu ses amarres avec les images visuelles » (Deleuze, 1985 : 327). Dans *L'Homme qui ment*, la *voix-off* entre souvent en contradiction avec le visuel. La parole affirme que l'auberge est vide alors que l'image nous la montre pleine. Cette simple disjonction crée un univers filmique où le spectateur ne peut plus distinguer le vrai du faux. L'autonomie du son s'opère donc au détriment de sa valeur autoritaire. Cette disjonction entre le visuel et l'auditif est à l'origine d'un cinéma moderne, plus ambigu, conscient de la facticité de son procédé, qui ne tente plus de montrer le vrai, mais d'exalter « les puissances du faux », puisqu'une « suite d'images audio-visuelles rend nécessairement le distinct indiscernable, et l'alternative indécidable » (*ibid.* : 326). À l'image visuelle s'oppose la nouvelle image sonore qui acquiert « une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel » (*ibid.* : 316). L'image visuelle et l'image sonore entrent dans un rapport indirect libre qui exemplifie encore une fois l'analyse blanchotienne. La parole ne prétend plus être une vue transcendante. Elle découvre ses propres puissances et tente d'actualiser des possibilités qui vont de l'indécidable chez Robbe-Grillet à la fabulation chez Perrault. Lorsque le continuum est découpé selon les aspirations modernes, nous découvrons une parole autonome qui met en question la vérité et la subjectivité. Cette « *parole plurielle* » (Blanchot, 1969 : 1-116) est fondatrice, créatrice parce qu'elle s'affranchit de l'usage courant du langage pour découvrir dans la voix de nouvelles forces sonores. C'est Gilles Groulx qui, désespérément, fait résonner la voix de Georges Dor dans l'attente d'une communauté, d'une réponse à son cri de résistance : « Mais où êtes-vous donc, bande de câlisse ? ». Il découvre ainsi la grandeur de l'appel, l'immensité de l'écho, mais aussi la douleur de l'indifférence.

¹⁴ Comme le fabule dans le film Didier Dufour : « Le pays, c'est viscéral. C'est même pas le Québec, c'est Baie Saint-Paul, c'est ta maison, le coin de la rue, le climat... C'est toutes ces petites choses qui s'imprègnent en toi... Le patelin qui t'a vu t'épanouir végétativement... dans ta prime jeunesse... C'est la signature indélébile, ça s'intellectualise pas, ça se bucolise... ».

Influence du continuum sur l'image visuelle : profondeur stratigraphique et lisibilité

La rupture du lien sensori-moteur n'affecte pas seulement l'acte de parole qui se replie sur soi-même. Elle transforme également l'image visuelle qui gagne une profondeur stratigraphique temporelle. « C'est comme si, la parole s'étant retirée de l'image pour devenir acte fondateur, l'image, de son côté, faisait monter les fondations de l'espace, les "assises", ces puissances muettes d'avant ou après la parole » (Deleuze, 1985 : 317). La surface de l'écran n'est que la première couche d'un ensemble archéologique profond où s'entremêlent de multiples espaces et temporalités. Les déserts d'Antonioni détiennent des puissances intensives et affectives innommables, indéfinies, qui sont le propre d'une image visuelle autonome. Cette dernière acquiert une nouvelle profondeur où se superposent plusieurs strates spatio-temporelles. Dans le cinéma moderne, l'image visuelle devient *archéologique, stratigraphique, tectonique* (*ibid.*). En un sens scientifique, l'archéologie est l'étude des civilisations, des manifestations humaines, « par l'analyse des vestiges matériels mis au jour par les fouilles » (Petit Larousse) ; la stratigraphie « est la partie de la géologie qui étudie les couches de l'écorce terrestre » (*ibid.*) ; la tectonique « étudie les déformations des terrains, sous l'effet des forces internes, postérieurement à leur mise en place » (*ibid.*). Deleuze récupère ces termes et les applique au cinéma, ce qui nous permet de comprendre au moins trois caractéristiques de la nouvelle image. Premièrement, celle-ci est composée de plusieurs couches (stratigraphie) : c'est pourquoi les déserts d'Antonioni nous apparaissent comme profonds et riches en potentialité. Deuxièmement, les forces internes, les puissances sévissant dans les couches inférieures déforment et plissent l'ensemble des strates (tectonique) : c'est ce grouillement qui menace et modifie sans cesse le sol désertique, qui existe grâce à ses modulations. Troisièmement, l'exploration des différentes strates nous permet de réactualiser les intensités propres à différentes manifestations humaines passées (archéologie). Chez Antonioni, l'image visuelle renvoie « aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes » (Deleuze, 1985 : 317). Les espaces et les époques s'accumulent et s'enchevêtrent afin de former une réalité spatio-temporelle multiple et changeante dans laquelle le temps chronologique laisse place à une temporalisation plus complexe, non linéaire, intensive.

La nouvelle nature de l'image visuelle appelle également un changement au niveau perceptif. En effet, l'image visuelle acquiert une lisibilité spécifique. Elle doit être lue en même temps que vue. Cette nouvelle lisibilité prend toutefois un sens bien différent qu'au premier stade du parlant, puisque les actes de parole se sont retirés de l'image visuelle. Cette dernière doit être lue tout entière, en tant qu'image stratigraphique composée de « couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables » (*ibid.*). L'image ne nous donne pas accès à la totalité des éléments présents sur les différentes couches, mais à des bribes, à des morceaux déconnectés qui doivent être réenchaînés¹⁵. Les faux raccords – apparaissant dans le cinéma moderne – mettent en relation des réalités filmiques hétérogènes qui forment des espaces désenchaînés, déconnectés. Or, « l'absence d'accord n'est que l'apparence d'un raccordement qui peut se faire d'une infinité de manières » (*ibid.* : 319). Loin d'offrir un enchaînement logique et rationnel, les plans se ré-enchaînent maintenant grâce aux coupures irrationnelles.

La compréhension de l'image visuelle s'opère alors grâce à une exploration, à un réenchaînement, à une lecture qui renverse l'image et y découvre des possibilités encore inconnues. « La lecture est une fonction de l'œil, une perception de perception, une perception qui ne saisit pas la perception sans en saisir l'envers, imagination, mémoire ou savoir » (*ibid.*). La lisibilité est un processus, une action où l'œil explore la profondeur de l'image stratigraphique, en la retournant ; la lecture de l'image visuelle « ne cesse de convertir le vide en plein, l'endroit en envers » (*ibid.* : 320). Ce sont les paysages inhabités de Perrault qui se remplissent d'une présence québécoise, d'une volonté identitaire. Ce sont les déserts d'Antonioni, qui, sous le calme plat, sont peuplés de souvenirs d'autres âges. Ce sont les plans de la nature (eau miroitante, soleil couchant, etc.) qui, dans *Je vous salue Marie* (Godard), se vident de tout symbolisme ou cliché, afin d'exprimer une véritable virginité de l'image. Du vide au plein, et vice-versa : l'image se retourne et a besoin d'être lue afin de rendre compte de son état archéologique ; « ses qualités picturales ou sculpturales dépendent d'une puissance géologique, tectonique, comme dans les rochers de Cézanne » (*ibid.* : 321). La lecture

¹⁵ Ces couches lacunaires nous apparaissent semblables aux nappes de passé décrites au chapitre 5 de *L'Image-temps* (129-164). Pour Deleuze, la fonction de la profondeur de champ est d'« explorer chaque fois une région du passé, un continuum » (140). La profondeur devient chez Welles une exploration de diverses strates temporelles. Le continuum est « une continuité de durée qui fait que la profondeur déchainée est du temps, non plus de l'espace » (141-142). Resnais réussit à fragmenter ce continuum et ainsi à transformer, à redistribuer sa « surface totale » (156). Il faudrait analyser les différences et les similitudes entre le continuum sonore et le continuum visuel, ce qui dépasse le cadre de cette étude.

permet de ré-enchaîner les éléments découverts dans les différentes strates, de les actualiser dans une image visuelle autonome qui montre maintenant les fondations à l'origine d'un nouveau potentiel créatif.

Création de l'acte de parole sur le continuum : acte de résistance esthétique et politique

Le cinéma moderne se caractérise donc par une disjonction de deux images (visuelle et sonore) offrant deux trajectoires hétérogènes, dissymétriques. L'une creuse toujours plus profondément dans un espace visuel stratigraphique ; l'autre se détache, acquiert son autonomie, prend son envol et occupe ainsi un espace qui lui est propre. Or, comme nous l'avons vu, le hors-champ était jadis le lieu de prédilection du continuum sonore. Ce dernier étant maintenant autonome, l'image visuelle renonce à son extériorité relative, se replie sur elle-même, et adopte « un point de vue qui déconnecte les côtés, ou instaure un vide entre eux, de manière à extraire un espace pur, un espace quelconque » (*ibid.* : 328). Le cadre visuel n'est pas ici une coupe dans un environnement plus vaste. C'est un point de vue singulier où tout le visible se dispose en strates. Cette nouvelle façon d'appréhender le cadre permet à Deleuze d'affirmer l'existence, dans le cinéma moderne, d'un cadrage sonore. En effet, il se définira comme « l'invention d'un pur acte de parole, de musique ou même de silence, qui doit s'extraire du continuum audible donné dans les bruits, les sons, les paroles et les musiques » (*ibid.* : 328). Le cadrage, la possibilité de parole filmique, surgit d'une contraction, d'un pli, d'un agencement de la matière signalétique sonore. Dans *L'Argent*, c'est la distribution minutieuse sur le continuum de quelques bruits denses (voiture, fracas de verre, hache dans l'eau), d'une musique rare (homme jouant du piano) et de paroles « automatiques » qui fait circuler sur les différents corps la voix bressonienne. Chaque film doit organiser le matériau sonore suivant des règles singulières s'il veut créer une énonciation fabulatrice.

Straub et Huillet, eux, extraient l'acte de parole de « son support lu ; texte, livre, lettres ou documents » (*ibid.* : 330). Le texte écrit offre toujours une résistance dans le passage de l'indirect au direct. C'est pourquoi il faut « arracher » aux écritures l'acte de parole avec une certaine violence. Dans *Othon*, la résistance du texte théâtral est radicalement audible, puisque les acteurs ont de forts accents (italiens, suisses, argentins). Leur non-maîtrise du

français ainsi que leur ton rapide et monocorde nous font écouter les alexandrins cornéliens d'une façon in-ouïe. Du coup, la parole se détache des corps et résonne pour elle-même. Devenu image sonore, l'acte de parole, sous la forme d'un discours indirect libre, se présente dans toute sa difficulté – la dimension sémantique étant presque totalement évacuée dans *Othon*. Les acteurs extraient du texte un rythme et du langage, une aphasie (*ibid.* : 330-331). L'écoute devient une lutte puisque la résistance ne vient pas seulement du texte d'origine, mais de l'acte de parole lui-même qui devient acte de résistance. Contre les clichés et les lieux communs, l'acte pur cinématographique oppose une énonciation spécifique qui invente des manières de dire, nous faisant découvrir dans les sons des puissances inconnues dans l'usage empirique¹⁶.

La résistance s'effectue également dans le procédé cinématographique même, dans la trajectoire dissymétrique de l'image visuelle et sonore. Ainsi, dans *Fortini Cani*, « des gens parlent dans un espace vide, et, tandis que la parole monte, l'espace s'enfoncé dans la terre, et ne laisse pas voir, mais lire ses enfouissements archéologiques, ses épaisseurs stratigraphiques, atteste les travaux qui furent nécessaires et les victimes immolées pour fertiliser un champ, les luttes qui se déroulèrent et les cadavres jetés » (*ibid.* : 332). L'image visuelle ne donne pas d'emblée tous ces événements intenses. Ils sont enfouis dans des couches lacunaires, des bribes temporelles qui au premier moment de la lecture forment encore un « entassement silencieux » (*ibid.*). Ce sont les puissances géologiques qui résistent à l'acte de parole qui veut monter, rester autonome. Les deux images sont animées par des dynamiques opposées. L'une arrache, l'autre enfouit. Ce double mouvement implique une nouvelle façon de penser et de percevoir le visuel et le sonore. Pour comprendre un événement, il faut « passer par toutes les couches géologiques qui en sont l'histoire intérieure » (*ibid.*). En donnant à lire les assises, les différentes forces à l'origine d'un événement, l'image visuelle nous en offre une compréhension en profondeur. La parole fabulatrice, elle, dans son mouvement aérien, fait monter les événements, en crée d'autres de nature différente. Dans ce rapport disjonctif où le visuel et l'auditif entretiennent des liens spécifiquement cinématographiques, l'image sonore et l'image visuelle n'exemplifient plus « un tout, mais une disjonction de résistance, qui devrait empêcher la parole d'être

¹⁶ Nous retrouvons ici un thème cher à Deleuze et Guattari, cette « [n]écessité de ne pas avoir le contrôle de la langue, d'être un étranger dans sa propre langue, pour tirer la parole à soi » et « mettre au monde quelque chose d'incompréhensible » (1980 : 468-469). L'écrivain fait « bégayer », « trembler », « crier », « chanter » la langue courante. Il « tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions, l'affect aux affections ». Il fabule le « langage des sensations », une « langue étrangère dans la langue » (1991 : 166-167).

despotique » puisque le son perd sa toute-puissance, « et la terre d'appartenir, d'être possédée, soumise à sa dernière couche », puisque sa profondeur assure une lecture (*ibid.* : 333). En définitive, le cinéma des Straub nous montre que la fabulation créatrice est un acte de résistance esthétique, mais aussi politique.

Cette réalité est audible dans *Les Possibilités du dialogue* (Svankmajer) quand les têtes arcimboliques fabulent un acte de bruitage à l'intérieur duquel les sonorités concrètes cacophoniques remplacent les mots. Les sons métalliques et organiques se mélangent et se découpent dans un dialogue irrationnel très violent. Svankmajer, sous le joug du système communiste tchèque, tente de présenter les forces destructrices à l'œuvre dans les discours officiels. Son surréalisme est un moyen de subvertir le quotidien, d'y puiser les forces pour résister aux puissances d'uniformisation du communisme institutionnalisé. En somme, la distribution des sons sur le continuum cadre un acte de résistance politique grâce à une résistance esthétique des matériaux.

Voir et parler : disjonction fondamentale, exercice transcendant, forme extensive, force intensive

Si Deleuze s'intéresse tant aux composantes de l'image audiovisuelle et à leur disjonction constitutive, c'est qu'elles problématisent autant l'esthétique que la philosophie. Ainsi, le cinéma moderne met en acte une disjonction présentant la différence fondamentale entre voir et parler. Reprenant la méthode archéologique de Foucault, Deleuze en retient la « thèse essentielle » : il existe une « différence de nature (...) entre le visible et l'énonçable » (Deleuze, 1986 : 68). Ce que l'on dit ne trouve jamais son fondement dans ce que l'on voit et inversement. Bien sûr, cette conception s'oppose au savoir classique qui considère que le discours tire son contenu des objets visibles, ces derniers attendant le baptême de la signification offert par le langage (*ibid.* : 71). Nous l'avons vu, l'image visuelle gagne une lisibilité spécifique qui s'affranchit du dicible, et l'image sonore acquiert des puissances fabulatrices qui la concernent seule. Dans *India Song* (Duras), il n'y a aucune jonction entre le continuum sonore et l'image. Les voix se confrontent, énoncent, fabulent des événements, des rencontres, des émotions tandis que l'on voit des corps qui s'évitent, se regardent, se touchent, sans ouvrir la bouche. Aucune voix-*off* ne commente l'image, aucun *flashback*

n'actualise le bal énoncé par les actes de parole. À l'instar des Straub, « le visible et l'énoncé forment une strate [...] toujours traversée, constituée d'une fissure centrale archéologique » (*ibid.* : 72). « [C]onstamment séparé[s], dissocié[s] ou décroché[s] » (Deleuze, 1985 : 329), l'acte de parole pur et les images stratigraphiques ne se rapportent plus à une totalité filmique transcendante. Or, c'était cette organisation autour d'un tout qui régissait les liens entre ces composantes dans le premier stade du parlant. Affranchie de cette totalité, l'image audio-visuelle ne s'écroule pourtant pas. Il faut maintenant s'attarder au nouveau rapport qui entrelace les deux images hétérogènes et disparates.

Tout comme le visuel ré-enchaîne des espaces déconnectés à l'aide de coupures irrationnelles, l'image sonore et visuelle peuvent entrer dans un rapport indirect libre incommensurable. Ce rapport discordant, cette disjonction entre un visuel et un sonore purifié, libère des puissances qui donnent « une nouvelle consistance » (*ibid.*) à l'image audiovisuelle. Dans *India Song*, l'autonomie entre l'audible et le visible évite la futilité – la gratuité du n'importe quoi sur n'importe quoi – puisque les deux images présentent « les perspectives d'un point commun situé à l'infini » (*ibid.* : 336). Le nouveau rapport concerne donc un point lointain où le sonore et le visuel se toucheraient. Les voix d'*India Song* parlent d'un bal passé où tout aurait basculé. L'acte de parole pur crée ici l'événement. Les images de l'ambassade nous montrent plutôt des corps quasi immobiles, « la couche morte qui recouvre une ancienne strate brûlante, l'autre bal en un autre lieu » (*ibid.* : 335). L'œil lie, s'enfonce dans ces strates afin de percer, de réactualiser les intensités jadis vécues qui sont proférées dans un autre mode par la parole. Ainsi, les deux images tendent vers le même absolu, vers une limite où l'acte de parole profère « l'invisible que la vue ne voit que par voyance » et l'image stratigraphique fait voir « ce que la parole profère d'indicible » (*ibid.* : 340)¹⁷.

Cette formule énigmatique contient le point névralgique nous permettant de comprendre le lien complexe entre l'image sonore et visuelle. Premièrement, le visuel atteint sa limite lorsqu'il devient stratigraphique puisqu'il demande alors à l'œil de passer de la vue à la

¹⁷ Soumises au jugement du bon sens, ces situations paradoxales seraient considérées comme impertinentes, illogiques et improductives. Le paradoxe représente pourtant la « passion de la philosophie » puisqu'il « brise l'exercice commun et porte chaque faculté devant sa limite propre, devant son incomparable » (Deleuze, 1968 : 293). Nous découvrons les pleines puissances du continuum lorsque celui-ci défait l'exercice concordant des facultés pour révéler leur nature différentielle et disjointe. Nous verrons que la sensibilité découvre ainsi sa puissance propre. Elle sent un champ de forces intensif, une « différence qui ne se laisse pas égaliser ou annuler dans la direction d'un bon sens » (*ibid.*).

lecture. La lisibilité érige des espaces puissants, purement cinématographiques, où la vision empirique normale n'est plus pertinente. Pour saisir la puissance d'un paysage d'Antonioni, la vue doit accéder à son exercice supérieur, elle doit explorer la profondeur stratigraphique de l'image. Cette puissance, ce potentiel créateur d'espace mouvant toujours en devenir présente cet « invisible que la vue ne voit que par voyance ». De son côté, l'acte de parole pur, fondateur, peut maintenant créer des événements, circonscrire un monde sonore qui, s'il n'est plus tout-puissant, ouvre son univers sur des capacités qu'on lui croyait impossibles. C'est ce qui arrive dans *Othon* lorsque la langue française nous apparaît comme étrangère, aphasique, pure perception de rythmes et de phonèmes. Ou lorsque dans *Prénom : Carmen*, les citations judiciaires s'arrachent aux textes de loi pour devenir des actes de parole qui s'harmonisent et se confrontent à un quatuor de Beethoven, aux cris des mouettes, aux bruissements des vagues. L'acte de parole est poussé à une limite : il « profère l'indicible ».

Ainsi, le continuum doit porter l'écoute à une limite qui force les sens à atteindre leur exercice supérieur. Dans son exercice empirique, il est possible de considérer que ce que l'on dit réside dans ce que l'on voit. Le sens commun appelle cette croyance. Or, l'essentiel de l'art et de la philosophie ne réside pas dans les généralités du sens commun (Deleuze, 1968 : 176). Loin d'une cohabitation naturelle et d'un enchaînement rationnel, le son et l'image interpellent une écoute différentielle, un rapport discordant et disjoint des facultés. La sensibilité, la mémoire, l'imagination, la pensée, sont toutes en jeu dans l'écoute. Si l'on en reste à l'exercice empirique, les affrontements de rythme, les rapports d'intensité, les distributions de densités sonores sur le continuum ne peuvent être sentis. Lorsque la disjonction est affirmée et explorée, il semble que la matière sonore apparaisse de manière exacerbée, sous les traits de la force, de l'énergie, du rythme, des écarts d'intensités. Il faut donc fendre les mots et les choses, les ouvrir, briser leurs formes pour faire sentir l'action des forces (Deleuze, 1986 : 60 et 1981 : 39-43). C'est ce que fait littéralement Svankmajer dans *Les Possibilités du dialogue* quand il broie, déchiquette, violente les objets quotidiens afin de faire sentir sous les formes inertes les intensités qui subsistent à la destruction des matières. Il découvre une musicalité du quotidien et une plasticité des objets qui poussent les sens vers une limite où l'œil et l'oreille se découvrent des capacités nouvelles échappant aux habitudes et aux clichés. Loin des formes, des représentations et catégories qui conditionnent notre perception, il semble possible d'effectuer de nouvelles connexions, de découvrir des fonctions inusitées, soit tout un processus de déterritorialisation de la sensibilité. Dans le

film de Svankmajer, la proximité des matériaux distribués sur le continuum permet à l'oreille de tâter les sons, d'en palper les contours, de toucher les textures dans une écoute haptique, tactile (Deleuze, 1980 : 664 ; Buydens, 1990 : 103). L'art « réclame un élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers » (Deleuze, 2003 : 276) afin de « rendre sensibles, sonores (ou visibles) des forces ordinairement imperceptibles » (*ibid.* : 278).

Il existe donc deux plans distincts : les formes extensives et les forces intensives. Les images et les sons sont deux formes irréductibles, incommensurables, non-correspondantes, développées dans une étendue (Deleuze, 1968 : 288). Ils forment une strate. Puis les actes de parole purs s'élèvent vers un « dehors plus lointain que tout extérieur » (Deleuze, 1985 : 341). Cette extériorité radicale est un espace intensif. « [L]es forces renvoient nécessairement à un dehors irréductible, qui n'a même plus de forme, fait de distances indécomposables par lesquelles une force agit sur une autre ou est agie par une autre. » (Deleuze, 1986 : 92). Les forces agissent dans un espace qui diffère de celui des formes, un espace pré-individuel, « l'espace du Dehors, là où précisément le rapport est un « non-rapport », le lieu un « non-lieu » (*ibid.*). Afin de penser la différence, la multiplicité, Deleuze a besoin de présupposer un plan transcendantal, un champ de forces qui agit sur la formation des matières, des images et des sons. À l'instar de Blanchot, Lévinas et Foucault, il tente d'exprimer l'importance et la nécessité d'une altérité radicale qui devient le moteur de la nouveauté¹⁸, des événements, de la vie. Cette importance du Dehors en tant que « complètement Autre » permet de s'affranchir du postulat d'unité qui traverse l'image dogmatique de la pensée¹⁹. Par conséquent, ce qui force à penser n'est pas la pensée, ce qui force à voir (dans son exercice supérieur) n'est pas la vue, ce qui force la mémoire n'est pas le souvenir, etc. Les facultés ont besoin pour atteindre leur limite d'un Dehors où se meuvent les forces qui animent notre monde. C'est pourquoi les activités créatrices ont une impuissance propre, une impossibilité première qui, au contact de leur extériorité (le Dehors) force leur

¹⁸ « [L]e propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la reconnaissance [...], des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita* jamais reconnue ni reconnaissable » (Deleuze, 1968 : 177).

¹⁹ C'est Blanchot qui montre l'importance vitale du Dehors. Pour lui, l'écriture permet l'expérience du Dehors par laquelle « tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un, puis l'idée du Livre et de l'Oeuvre » (1969 : VII). Ainsi, « la dialectique, l'ontologie et la critique de l'ontologie ont le même postulat : toutes trois s'en remettent à l'Un [...]. Au regard de telles affirmations, ne faudrait-il pas dire : « la question la plus profonde » est la question qui échappe à la référence de l'Un ? C'est l'autre question, *question de l'Autre*, mais aussi question toujours autre » (*ibid.* : 34, nous soulignons). Deleuze ne rejette pas l'ontologie, mais il remet en cause la primauté de l'unité sur la multiplicité (Zourabichvili, 2004 : 51-54 et Deleuze, 1968 : 387-389).

fonctionnement. La philosophie doit « rendre pensable par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne sont pas pensables » (Deleuze, 2003 : 146), la musique doit « rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes » (*ibid.*). Le cinéma capture, à l'aide d'images et de sons, des forces non-visibles, non-audibles, « des rapports de temps qui ne se laissent pas voir dans l'objet représenté, et ne se laissent pas réduire au présent » (*ibid.* : 330).

En somme, lorsque l'image devient lisible et la parole fabulatrice, elles atteignent une limite créatrice où les perceptions tendent vers un point commun situé à l'infini, où l'invisible et l'indicible sont des intensités, des affections, des puissances virtuelles. Les deux formes irréductibles cinématographiques « baignent (dans) l'élément informel des forces » (Deleuze, 1986 : 88). Le rapport indirect libre audiovisuel se caractérise donc par deux manières disparates de capter ces forces (*ibid.* : 86). L'affirmation de la disjonction fondamentale entre le son et l'image évite la faillite cinématographique parce que le non-rapport apparent est en fait un rapport plus profond. Autant le continuum sonore que l'image visuelle se distribuent sous l'effet des forces provenant du Dehors. Cet espace intensif informel occupe un non-lieu qui est en fait un espace infini à l'intérieur de la fissure séparant le son de l'image. Le cinéma audiovisuel se nourrit d'une altérité radicale qui lui est intrinsèque. Le génie de Foucault et de Deleuze est d'intérioriser l'extériorité fondamentale qu'est le Dehors afin d'en tirer les pleines puissances. Le dehors se plie et vient se loger dans la fissure de la strate audiovisuelle. Le Dehors est constitutif de notre être ; l'impensé se retrouve au cœur de la pensée (Deleuze, 1985 : 216) ; l'informel conditionne de l'intérieur les formes ; l'invisible emplit l'image ; l'inaudible façonne le continuum. En faisant voir et entendre d'une nouvelle façon, les images audiovisuelles font sentir des intensités qui, à la limite de s'accorder, paradoxalement, mettent en relief la déchirure fondamentale des deux images. « Dès lors, aucune faculté ne s'élève à l'exercice supérieur sans atteindre à la limite qui la sépare de l'autre, mais la rapporte à l'autre en la séparant » (*ibid.* : 340). Chaque régime perceptif, en tentant de libérer des forces cinématographiques, est attiré par sa limite respective, où l'on voit l'indicible et entend l'invisible. « Ce qui est devenu direct, c'est une image-temps pour elle-même, avec ses deux faces dissymétriques, non totalisables, mortelles en se touchant, celle d'un dehors plus lointain que tout extérieur, celle d'un dedans plus profond que tout intérieur, ici où s'élève et s'arrache une parole musicale, là où le visible se recouvre ou s'enfouit » (*ibid.* : 340-341).

La pensée du Dehors : extériorité créatrice, matériaux concrets

En définitive, Deleuze analyse le continuum par rapport à trois types d'extériorité. Le Dehors est le degré supérieur ; il présente la plus grande puissance de différenciation. Les occurrences sonores peuvent ici se distribuer de multiples façons sur un continuum autonome. Chaque œuvre peut capter les forces du Dehors et ainsi s'organiser selon des règles singulières de composition. C'est dans ce cas que le continuum répond véritablement aux aspirations de Michel Fano. Les sons s'agencent afin de dégager des actes de parole, de musique, de silence, de bruit, qui poussent les sens à leur limite. Le continuum invente alors des manières de dire et d'entendre inouïes. Les hors-champs absolu et relatif sont deux degrés inférieurs de différenciation. Le premier se réfère à une totalité virtuelle non effectuée, le second à un ensemble plus vaste de même nature. La soumission du hors-champ à la représentation d'une totalité et d'un ensemble cohérent et vraisemblable empêche le développement du plein potentiel du continuum.

Ces trois types d'extériorité actualisent à différents degrés la même puissance de différenciation. Par conséquent, le Dehors comme champ de force informel agit aussi sur le continuum sonore classique. Les schémas transcendants, extérieurs au cinéma, comme la partition stricte parole-bruit-musique, atténuent les forces, décident à l'avance de la distribution des occurrences sur le continuum. Et malgré tout, l'intensité gronde, et le cinéma classique invente la conversation filmique avec ses vitesses et ses puissances propres. C'est pourquoi, dans le régime de l'image-mouvement, on peut déjà entendre les caractéristiques qui précipiteront les renversements du cinéma moderne (rupture des liens sensori-moteurs). Bien sûr, la relation du continuum avec ce qu'il n'est pas implique également un rapport avec l'autre grande forme cinématographique, l'image. La subordination fait place à une autonomie salvatrice, où les agencements font sentir la pluralité intensive informelle (rapport indirect libre). Tout comme la pensée, le continuum tire son potentiel créatif de son rapport à l'extériorité²⁰.

²⁰ « La philosophie admet [...] volontiers que le sort de la pensée se joue dans son rapport à l'extériorité » (Zourabichvili, 1994 : 7). La philosophie de Gilles Deleuze est traversée par cette nécessité d'affirmer au moins deux termes. Ces derniers sont essentiels à la rencontre, à l'événement. À chaque « instant de leur devenir ou de leur développement », « *(l)a philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend (...), l'art a besoin de non-art, et la science de non-science* ». La compréhension non-philosophique, dans son « rapport essentiel » avec l'extériorité, l'Autre, se distingue de la compréhension non-artistique et non-scientifique (niveau formel). Or, ces disciplines deviennent indiscernables par rapport à l'altérité radicale qu'est le Dehors. Elles baignent dans ce chaos informel, s'en nourrissent, et l'affrontent (Deleuze, 1991 : 205-206).

La pensée du Dehors, si elle peut sembler au premier abord abstraite, nous plonge au cœur des considérations les plus concrètes. Les cinéastes ont comme matériau de base un vaste continuum sonore et visuel. Ils doivent répondre à un problème de consistance : « comment consolider le matériau (...) pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables ? » (Deleuze, 1980 : 423). Le cinéma tente concrètement d'agencer la matière afin d'en exalter les qualités physiques et ainsi redéfinir nos capacités perceptives. Dans *Prénom : Carmen*, le continuum aux multiples coupures délaie un instant le cri des mouettes, les quatuors à cordes, les aphorismes et le ruissellement de l'eau, pour nous offrir un long segment continu d'une chanson de Tom Waits. La voix grave et l'accompagnement minimaliste créent une atmosphère de recueillement unique. Cette modulation du continuum met en relief les forces moléculaires de l'image visuelle : la poussière lumineuse contamine le gros plan d'une main posée sur un téléviseur ; le mouvement des doigts révèle les grains bleutés de l'écran embrouillé ; la durée insistante du plan et de la musique nous fait sentir une temporalité dense. Notre « audiovison » (Chion) est ici affligée d'un « trouble fondamental » (Deleuze, 1985 : 262) où le cinéma apparaît comme *un amalgame concret de lumières et de sons en mouvement affectés par les forces du temps*.

CONCLUSION
POUR UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE DU SON

Ce délire théorique se situe à bien des égards à la pointe de notre savoir, à ce point limite où le questionnement sur le son met en relief des interrogations esthétiques, philosophiques, politiques, éthiques. Et c'est exactement ce que nous voulions : faire de la théorie comme on crée un film, c'est-à-dire en étant heurté par la splendeur du réel, en découvrant sous les apparences des mouvements et des forces vitales nécessaires. La théorie doit refléter les aspirations les plus hautes du cinéma. Elle doit s'ériger de l'intérieur, forger ses concepts à l'aide des films qui nous happent, qui nous bouleversent par l'innovation de leurs techniques et la maîtrise de leurs moyens d'expression. Il faut percevoir les forces dans l'image audiovisuelle et tenter de forger nos concepts à même cette puissance. Dans un rapport indirect libre, le théoricien ré-enchaîne avec les sons et les images pour créer un système mouvant en accord avec la complexité audiovisuelle. Chaque film, chaque séquence, chaque son peut faire bifurquer la structure et relancer la réflexion. Il faut ensuite prendre nos nouveaux concepts et jeter un nouvel éclairage sur l'ensemble de nos positions. C'est ce que nous ferons ici.

Nous avons tout d'abord examiné le contexte d'émergence du continuum dans la sphère musicale. L'exploration des possibilités créatrices de l'enregistrement sonore a permis d'élargir l'espace jusqu'à un continuum total, valant pour toutes les composantes sonores. À cette conquête coïncide une révolution de la pensée et de l'organisation musicales. Le système devient relatif à chaque œuvre et implique des structures singulières. Le continuum ne peut toutefois se présenter que dans les manifestations concrètes. Ainsi, les agencements sonores constituent une strate formelle qui présente les forces temporelles intensives. Les perceptions empiriques se doublent alors d'une perception transcendantale où les sens découvrent leur exercice supérieur.

La même courbe a pu être observée au cinéma, où le continuum exprime une distribution moderne, musicale, des sons. L'organisation passe d'un ordre référentiel à un ordre structurel. Le compositeur bâtit à l'aide des qualités intrinsèques des matériaux une partition sonore – plutôt qu'une musique de film. La distribution musicale des sons donne une consistance rythmique au continuum. En effet, le champ de force à la base des formes

sonores est constitué de rapports différentiels nécessairement inégaux²¹. Le compositeur/cinéaste capte l'effet de cette intensité sur les sons et répète l'inégalité sur le continuum esthétique. Il crée une polyrythmie de sons et explore un temps impliqué, non chronologique. Le continuum pousse ici l'écoute vers une limite où *entendre* différemment signifie aussi *penser* et *vivre* autrement.

La différence d'intensité contamine également les rapports entre le son et l'image, créant une polyrythmie audiovisuelle. Dans le cinéma classique, la conversation sonore, par sa vitesse et son rythme effrénés, fait voir dans l'image les interactions humaines. Propulsé par l'énergie et la mobilité de la parole, ce cinéma tisse des relations entre les individus, les espaces et les classes sociales. Grâce au hors-champ, le continuum complexifie et dynamise une image visuelle dont il est une composante. Le cinéma moderne, lui, affirme et explore la disjonction audio-visuelle fondamentale. L'acte de parole pur fabule des événements, des personnages, des paysages et des légendes. Le continuum découvre ainsi les rythmes et les puissances qui lui sont propres (l'indicible du langage, l'inaudible du son). La composante sonore établit une pluralité de relations avec une image stratigraphique dans un rapport indirect libre qui fait de la fissure infranchissable une puissance temporelle infinie. Le Dehors (l'extériorité radicale) permet le déploiement des formes audiovisuelles polyrythmiques ainsi que leur modulation continue. Bref, les variations d'intensité sur le continuum nous font sentir les forces du temps qui densifient, dispersent, étirent, contractent et détraquent la matière.

À cette étape de notre investigation, nous retenons quelques idées fondatrices de notre esthétique du son cinématographique.

1- Le continuum est l'unité de base de notre esthétique. C'est un plan qui contient en puissance toutes les singularités de l'univers sonore. Le continuum comprend une dimension intensive (champ de forces informel) qui se révèle dans une dimension extensive (la forme sonore). Le théoricien doit diagnostiquer les forces en examinant leurs effets sur le matériau sonore.

2- Chaque film opère des coupures sur la surface du continuum. La sélection et la distribution des occurrences définissent sa composition qualitative.

²¹ « La raison du sensible, la condition de ce qui apparaît, ce n'est pas l'espace et le temps, mais *l'Inégal en soi*, la disparition telle qu'elle est comprise et déterminée [...] dans *l'intensité comme différence* » (Deleuze, 1968 : 287, nous soulignons).

3- Le continuum favorise un espace mobile entre les occurrences sonores. La partition classique parole-bruit-musique n'est qu'une possibilité d'agencement parmi une multitude.

4- Le continuum est toujours en rapport avec l'image visuelle. Dans un contexte classique, il se subordonne à l'image représentative. Dans un contexte moderne, il entretient un rapport indirect libre avec une image stratifiée.

5- Il existe une disparité fondamentale, une différence de nature entre le son et l'image. Cette réalité rend caduc le problème de la redondance audiovisuelle et permet une exploration en profondeur des qualités intrinsèques à chaque forme.

6- La disjonction audiovisuelle met le continuum en relation fondamentale avec son extériorité. Au niveau formel (extensif), il se dynamise sous l'action de son rapport indirect libre avec l'image visuelle. Au niveau informel (intensif), ces deux formes irréductibles se confrontent à un champ de forces, le Dehors, qui assure leur différenciation.

7- Il n'existe pas *un* rapport caractérisant les occurrences audiovisuelles, mais bien une pluralité de relations différentielles. Cette multiplicité assure la puissance du cinéma.

8- Les distributions de sons sur le continuum ainsi que les rapports audiovisuels ne représentent pas une liste exhaustive : tout film peut inventer, sous l'effet des forces à l'œuvre, de nouveaux agencements.

9- Le critère immanent permettant de juger l'importance d'un film est sa production d'intensité, la force avec laquelle il pousse nos sens vers leur exercice transcendant. Ce critère esthétique se répercute au niveau politique par une capacité de résistance, au niveau éthique par une expérimentation de nouveaux modes d'existence et au niveau philosophique par la production d'une pensée.

Cette méthode d'appréhension des films demande au théoricien une grande humilité. Il ne pourra jamais formuler de thèse générale et universelle valant pour toutes les manifestations singulières. Il doit s'attarder longuement à chaque œuvre et ériger ses concepts sans grille transcendante préalable. Les idées émanent alors d'une rencontre entre une trame audiovisuelle mouvante et un sujet en devenir. Les résultats seront parfois taxés

« d'opinions non-vérifiables et non-scientifiques ». Il faut tout de même prendre cette avenue incertaine parce qu'elle est un moyen fructueux de ré-enchaîner la théorie et la pratique. Les grands films fonctionnent sur le mode de l'avertissement (a-vertere : tourner vers) et non du divertissement (di-vertere : détourner) (Fano, 1964 : 34). Le cinéma-avertissement fend l'oreille sous l'action incisive des formes éphémères qui nous affectent, nous fragmentent, nous diffractent. À la « relation heureuse et paisible avec [le] bon objet culturel », à la « jouissance sur le mode de la quiétude, faite de retrouvailles et de conformité au déjà connu » (Gardies, 1983 : 29), nous préférons l'ondoyante effervescence de l'immanence et l'expérience de dépossession qu'est l'écoute. Nous avons besoin de ces actes de parole, ces fabulations qui chargent la matière de forces vitales. Nous avons besoin de continuums qui nous emportent tout entiers dans des mouvements inconnus, improbables, infinis. « Qu'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense, ni aux autres ? » (Deleuze, 1968 : 176). Il faut se doter de concepts, d'images et de sons qui évitent les formes inoffensives par une nécessaire violence. *Un film doit être la hache qui brise la mer gelée en nous*²². Sous la surface figée, nous retrouvons une profondeur glaciale qui heurte notre chaleur réconfortante. C'est alors que le corps, le cerveau et le monde se contractent, se crispent, se plissent, sous l'action infinie du Dehors, cette véritable douche froide²³.

²² Nous paraphrasons ici Kafka : « on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un bon coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux [...] ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions, à la rigueur, les écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide – un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous » (cité dans Manguel, 1998 : 118-119).

²³ Notre étude est à bien des égards incomplète. Il faudrait premièrement décrire les lois fondamentales du temps musical et cinématographique par une analyse de ses deux pôles structurels (coupure rationnelle, espace et temps striés/coupure irrationnelle, espace et temps lisses). Il faudrait deuxièmement se doter d'outils analytiques permettant la description précise des sons et de leurs différents rapports. Il faudrait finalement mesurer les déplacements qu'opère le cinéma contemporain sur notre problématique.

Sur le lisse et le strié, voir Boulez, 1965 : 95-108 ; Deleuze, 1980 : 592-625 ; Deleuze, 2003 : 272-279. Sur la description des objets sonores, voir Schaeffer, 1966 ; Chion, 1983. Sur les outils analytiques des relations sonores, voir Bayle, 1993 ; Roy, 2003. Nous mentionnons ici quelques oeuvres contemporaines dont le continuum nous semble particulièrement intéressant : *Barton Fink* (Coen), *Dead Man* (Jarmush), *Flex* (Cunningham), *Lost Highway* (Lynch), *Histoire(s) du cinéma* (Godard), *Pi* (Aranofsky), *La Plante Humaine* (Hébert), *Punch Drunk Love* (Anderson), *Touch the sound* (Riedelsheimer), *Trésor Archange* (Bélangier), *La vie nouvelle* (Grandrieux), *Saddest music in the world* (Maddin), *Trouble Every Day* (Denis).

BIBLIOGRAPHIE

- ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, (1977) 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, (1929) 1977.
- BATTIER, Marc, « Science et technologie comme source d'inspiration » in NATTIEZ, J.-J., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 512-532.
- BAYLE, François, *Musique acousmatique propositions... ..positions*, Paris, INA-GRM / Buchet-Chastel, 1993.
- BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », (1932) 2000.
- BAZIN, André, « L'évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, Tome 1, 1958, pp. 131-148.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1976.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Ghontier, 1965.
- BOULEZ, Pierre, *Relevé d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BUYDENS, Mireille, *Sahara : L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.
- CAMPAN, Véronique, *L'écoute filmique : écho du son en image*, St-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 1999.
- CHÂTEAU, Dominique et François JOST, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1979.
- CHION, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1983.
- CHION, Michel, *La musique électroacoustique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1980.
- CHION, Michel, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

- CHURCHLAND, Paul, « Le matérialisme éliminativiste et les attitudes propositionnelles », in FISSETTE, Denis et Pierre POIRIER, *Philosophie de l'esprit. Psychologie du sens commun et sciences de l'esprit*, Paris, Vrin, 2002, pp. 117-151.
- DELALANDE, François, « Le paradigme électroacoustique » in NATTIEZ, J.-J., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 533-557
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fou*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « La vue, le texte », 1981.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, (1964) 1970.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- FANO, Michel, « Film, partition sonore », *Musique en jeu*, n° 21, novembre 1975, pp. 10-13.
- FANO, Michel, « Le son et le sens » in *Cinémas de la modernité : films, théories*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981, pp. 105-122.
- FANO, Michel, « Vers une dialectique du film sonore », *Cahiers du cinéma*, n° 152, février 1964, pp. 30-36.
- GARDIES, André, *Le cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique*, Paris, Éditions Albatros, 1983.
- GARNEAU, Michèle, « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole », in *Cinémas*, automne 2001, pp. 127-140.
- HAINSE, Jacques, *L'enregistrement de la musique*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1996.

- JODOIN-KEATON, Charles, *L'œuvre de Jan Svankmajer : un surréalisme animé*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1998.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998.
- NORMANDEAU, Robert, « Vers un cinéma pour l'oreille », in *Circuits – Électroacoustique au Québec : l'essor*, Montréal, PUM, 1993, pp. 113-125.
- OSTRIA, Vincent, « Notes sur les mondes d'« Eraserhead » », *Cahiers du cinéma*, n° 482, juillet/août 1994, pp. 21-23.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.
- ROY, Stéphane, « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et propositions d'une méthode » in *Circuit-Électroacoustique au Québec : l'essor*, Montréal, PUM, 1993, pp. 67-92.
- ROY, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2003.
- SCHAEFFER, Pierre, « Dialogue du son et de l'image », *Protée*, vol. 13, n° 2, 1985, pp. 30-33.
- SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète*, Paris, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1967.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- VANDE GORNE, Annette, « Une histoire de la musique électroacoustique », dans POISSANT, L., *Esthétique des arts médiatiques*, Montréal, PUQ, 1995.
- ZOURABICHVILI, François, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, Coll. « Philosophie », 1994.
- ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2003.

LISTE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES

Continuum, Gyorgy Ligeti, 1968.

Études de bruits, Pierre Schaeffer, 1948.

Jeûta ou murmure des eaux, François Bayle, 1970.

Hétérozygote, Luc Ferrari, 1963.

Ionisation, Edgard Varèse, 1931.

Le Chant des adolescents, Karlheinz Stockhausen, 1955.

Tremblement de terre très doux, François Bayle, 1978.

Variations pour une porte et un soupir, Pierre Henri, 1963.

Veils, Paul Dolden, 1985.

Volumina, Gyorgy Ligeti, 1961-62.

LISTE DES FILMS CITÉS

- Ball Of Fire*, Howard Hawk, 1942.
- Eraserhead*, David Lynch, 1977.
- Fortini Cani*, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1976.
- India Song*, Marguerite Duras, 1975.
- It Happened One Night*, Frank Capra, 1934.
- Je vous salue Marie*, Jean-Luc Godard, 1984.
- L'Argent*, Robert Bresson, 1983.
- Les Possibilités du dialogue*, Jan Swankmajer, 1983.
- Les Vacances de monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953.
- L'Homme qui ment*, Alain Robbe-Grillet, 1968.
- M*, Fritz Lang, 1931.
- Othon*, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1970.
- Où êtes-vous donc ?*, Gilles Groulx, 1969.
- Play Time*, Jacques Tati, 1967.
- Prénom : Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983.
- Un pays sans bon sens !*, Pierre Perrault, 1970.

