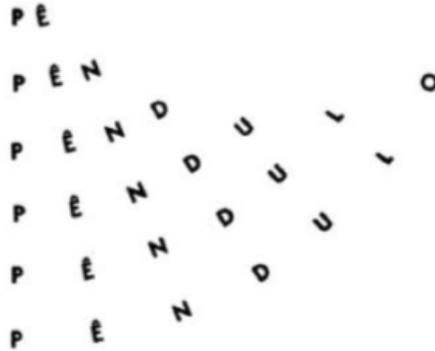


## (Dé)composer avec et comme la musique<sup>1</sup>



(Pêndulo, poème de E.M. de Melo e Castro.)

*Matéria de composição* (2013), premier long-métrage du jeune réalisateur (et musicien) Pedro Aspahan<sup>2</sup>, est l'un des rares films brésiliens se portant vers la musique savante contemporaine. Ce documentaire s'attache au processus créatif de trois compositeurs — Guilherme Antônio Ferreira, Teodomiro Goulart, Oiliam Lanna — vivant à Belo Horizonte, capitale du Minas Gerais. Tout commence par la proposition faite aux compositeurs : que chacun conçoive une pièce qui dialogue avec un court-métrage (d'environ huit minutes) réalisé par Aspahan. Le documentaire accompagnera toutes les étapes du processus de création, de la composition à l'enregistrement en passant par l'écriture de la partition, les expérimentations musicales et les concerts. Le réalisateur établit ainsi un jeu d'échanges entre la musique et le cinéma.

S'organisant en trois grands blocs, le film présente ses personnages, les trois compositeurs, comme trois « mondes », trois manières bien distinctes de concevoir et de réaliser une œuvre musicale. Comme l'écrit Antonia Soulez, « “faire monde” dans le champ de l'art, en particulier la musique, est indissociable du fait qu'en faisant monde, ce que le compositeur cherche à faire ne se distingue plus de ce avec quoi il fait » (2002, 22). Le film s'intéresse aux pièces en soi, mais également à la manière dont les compositeurs travaillent le matériel sonore ; s'y affirme en effet une attention particulière à la singularité de chaque compositeur et à celle de chaque pièce musicale (et de chaque image, comme nous cherchons à le montrer ici).

---

1. Ce texte est tiré d'un chapitre de « Musique en scène : à l'écoute du documentaire brésilien », thèse de doctorat soutenue, en avril 2015, à l'Universidade Federal de Minas Gerais.

2. Dans le contexte de ses études doctorales, Pedro Aspahan, un guitariste accompli, étudie les réverbérations de la musique de Schoenberg dans le cinéma de Straub-Huillet. Son mémoire de maîtrise avait pour titre « Entre a escuta e a visão : o lugar do espectador na obra de Robert Bresson » (Entre l'écoute et la vision : la place du spectateur dans l'œuvre de Robert Bresson). Dans le monde du cinéma, il est tour à tour réalisateur, technicien de son et monteur, et se spécialise dans la pratique documentaire.

## 1. *Ágora*, Guilherme Antônio Ferreira

D'entrée de jeu, le film met en évidence la matérialité du son : un générique silencieux prépare l'écoute, et l'écran est passé au noir depuis plusieurs secondes quand un premier accord se fait entendre. Il s'agit d'un son musical, produit par différents instruments. L'attaque, simultanée, est rapide, précise ; l'oreille épouse la résonance des sons jusqu'à leur disparition. Après quelques secondes, nouvelle attaque ; cette fois une note aigüe se prolonge, et le son s'éteint à nouveau. Au troisième accord, une note grave se détache ; suivent de brefs sons métalliques. La résonance est en train de s'épuiser quand un fondu fait apparaître une poignée de porte.

Dès lors les motifs de sons brefs aux percussions et les notes longues produites par un violoncelle et une clarinette basse se mélangent pour former des textures aux trames irrégulières. Un *travelling* montre une pièce vide. La lumière extérieure éclaire le lieu, à travers les portes et les fenêtres en verre. L'image est floue, sauf pour quelques détails qui se détachent au premier plan. Au violoncelle, une note plus forte et soutenue augmente d'intensité, diminue puis subsiste comme trémolo. Le trémolo du violoncelle veut suggérer, semble-t-il, le tracé des ornements muraux (que leur forme apparente aux vitrages des portes et des fenêtres au fond). Un coup de cymbale est frappé, l'intensité sonore augmente puis décroît.

Les tons clairs dans lesquels baignaient l'intérieur de la maison ont fait place à un noir. Le plan suivant montre un mur se défaisant au contact d'un marteau. La texture du son de la cymbale s'est raréfiée pour ne subsister qu'à l'état de résonance. Après un autre passage au noir, qui fait entendre un silence, la caméra cadre une porte entrouverte, dont l'image est floue, et s'approche lentement de la poignée jusqu'à en offrir une image nette. Pour ce troisième plan, une note est attaquée et maintenue *forte* ; le violoncelle et la clarinette basse jouent ensemble une partie plutôt mélodique et assez animée, que conclura le violoncelle seul. La coupe dans l'image, qui survient après que le violoncelle eut tenu une note *crescendo* pour la quitter sur un *rinforzando*, est ponctuée par un *pizzicato* au violoncelle.

Dans les trois premiers plans de *Matéria de composição*, tels qu'ils viennent d'être décrits, les événements sonores suggèrent l'apparition et la disparition : le son comme événement éphémère. La composition musicale repose sur des sonorités faites d'irrégularités, de textures, de timbres, et non sur des mélodies ou des harmonies : les sons métalliques des instruments à percussion contrastent avec les timbres du bois (clarinette basse) et des cordes vibrantes (violoncelle), chacune des qualités nous renvoyant aussi aux matériaux filmés (les portes de bois, les poignées en métal). On observe également dans ces plans différents points de synchronisation : au noir à l'écran correspond le silence ou l'épuisement du son. Les notes longues soutiennent les mouvements de la caméra. La raréfaction de la texture se produit lorsque nous voyons le mur qui s'effrite. Le passage le plus mélodique, joué par la clarinette basse et le violoncelle, souligne le mouvement d'approche de la caméra vers la porte entrouverte. L'affirmation du violoncelle à la fin coïncide avec le moment où s'affirme à l'image la poignée comme figure, et c'est encore le violoncelle qui vient marquer la coupe franche.

Nous comprenons rapidement que le court-métrage d'Aspahan porte sur la démolition d'une maison. Chaque plan offre au regard différentes textures et densités, différents poids et volumes — ce que suggère aussi la musique. La matière brute qui compose la maison devient visible : briques, ciment, ferraille. Nous sommes témoins de petits événements durant la démolition : un mur qui tombe, un marteau qui perce un trou dans le toit (donnant à voir un faisceau de lumière dans lequel flotte de la poussière). Des blocs de béton pendent accrochés à des bouts de grillage, formant des pendules qui se balancent en un mouvement asynchrone, polyrythmique. Un plan montre des papiers et des photographies éparpillés sur le sol, restes d'une vie passée dans ces lieux (et que nous ne connaissons jamais). Tout en regardant ces images, nous suivons toujours le fil de la composition musicale, et c'est seulement au générique de fin que nous découvrirons qu'elle s'intitule *Ágora*. Les mouvements dans l'espace, obtenus par *travelling* ou par *zoom*, impriment du rythme aux images.

Lieux de passage, d'entrée et de sortie, les portes et les fenêtres, très présentes dans le court-métrage, se trouvent prises dans un jeu de cadre dans le cadre. Cet aspect rappelle les portes à demi ouvertes des films de Robert Bresson, cinéaste français auquel s'est intéressé Aspahan. Prenons sa description d'un plan d'*Une femme douce* (1969) :

La porte, avec la simplicité de sa poignée dorée, est en avant-plan, en focus et dans l'ombre, alors qu'à l'arrière-plan, en perspective, elle est hors de la zone de netteté et illuminée, comme ces nombreux objets : livres, jarres et lampes blanches, piano à queue. La profondeur de champ réduite, même dans les plans en perspective, apparaît comme une façon d'*aplatir les images sans en atténuer la profondeur*, procédé central des images dans les films et dans la pensée de Bresson (2008, 68)<sup>3</sup>.

La présence des portes et des fenêtres, souvent entrouvertes, la réduction de la profondeur de champ et le montage fragmentaire de l'espace par l'utilisation de plans courts, la disjonction entre sons et images, voilà quelques-uns des traits permettant de rapprocher le court-métrage de l'esthétique bressonienne.

La maison est moins perçue comme un espace d'habitation, un espace habitable, que comme un lieu vide, perception à quoi contribuent les passages au noir : ils suggèrent un trou, une fente, la présence d'une absence (que renforcent les moments de silence). Notons également l'absence de figure humaine : la démolition est effectuée par des individus, mais la maison apparaît inhabitée. Les hommes sont poussés vers le hors-champ. Les corps, situés en bordure du cadre, sont parfois floutés, parfois filmés dans l'ombre. Les mains qui empoignent les outils suggèrent des attaques percussives et rythmées ; mais l'intérêt des images réside davantage dans leur plasticité : le travail comme geste, rythme et mouvement.

S'il est possible de tracer la chronologie de la démolition — nous pénétrons au début dans une maison encore relativement intègre, à la fin nous retrouvons au dépotoir les portes et les fenêtres qui, empilées, attendent une nouvelle destinée —, le film adopte une posture qui le rapproche de l'essai plutôt que de la narration classique. Il nous convie

---

3. Aspahan s'inspire ici d'une expression de Bresson dans une de ses notes sur le cinématographe : « écraser mes images (comme avec un fer à repasser) *sans les atténuer* » (2005, 23).

à parcourir la maison en ruines, à balayer du regard des fissures, à apprécier des textures. Nous expérimentons la démolition de façon presque tactile, tout en douceur, contrairement à ce que pourraient suggérer les blocs de béton, les coups de marteau et les surfaces grossières. Nous sommes pris par la sensation d'un temps suspendu et dilaté. Nous percevons des chemins inimaginables, nous voyons la démolition à partir d'angles improbables.

Comme l'explique Silvina Rodrigues (dans Siqueira, 2006, 20), l'essai « ne cesse de se réinventer et de se mettre à l'épreuve. C'est en ce sens que nous aimerions le prendre comme mode singulier de la pensée, une *pensée expérimentale* ». Le court-métrage d'Aspahan propose une pensée (de nature expérimentale) sur les idées de construction et de déconstruction, de composition et de décomposition, de matière et de matériaux, pensée qui se déploiera sous de multiples formes tout au long de *Matéria de composição*. Cela dit, il offre une opportunité et constitue une occasion favorable « pour l'observation d'aspects inattendus de l'objet, cela comme une façon d'établir une nouvelle relation — d'altérité — entre le sujet et l'objet » (Siqueira, 2006, 36).

À la fin du court-métrage, qui se termine en un *fade-out* conclusif, et de la musique, qui débouche sur le silence, nous sommes conduits à la loge de la salle Sergio-Magnani (à la Fundação de Educação Artística), où les musiciens du groupe Oficina Música Viva attendent le signal de la régie. Les images et les sons ont changé de registre : nous n'écoutons plus de la musique, mais le bruit produit par les musiciens qui ajustent leurs instruments et les murmures des conversations qui cèdent au silence. La violoncelliste Elise Pittenger blague : « stop ! stop ! », enjoint-elle à un autre musicien en lui lançant des regards insistants. L'un des musiciens, pousse en l'air pour souhaiter bonne chance aux autres, ouvre la porte donnant accès à l'escalier qui mène sur la scène. La caméra suit par le même chemin, se positionnant silencieusement derrière eux, donc face au public qui maintenant est vu au fond. Le concert commence et nous, les spectateurs, écoutons, en direct, le début de la pièce entendue quelques minutes plus tôt quand nous regardions les images de la démolition — mais rien ne garantit que le spectateur reconnaît immédiatement qu'il s'agit de la même pièce musicale. La caméra écoute patiemment le concert, refaisant son cadrage à un moment donné, mettant en évidence les auditeurs (qui, comme nous, occupent un espace réservé aux spectateurs, mais distinct du nôtre). Alors que nous *voyons l'écoute*, nous écoutons aussi ce qu'ils écoutent.

Si précédemment nous avons vu les images de la maison accompagnées par la musique extradiégétique, maintenant nous voyons et écoutons la musique qui résulte de l'action humaine. La musique est, effectivement, mise en scène. Nous ne sommes plus dans un temps suspendu et dilaté, mais dans le temps vivant, tel que nous en faisons l'expérience par le partage d'un même espace et d'une durée commune, rendus possibles par la machine filmique. L'image de la loge a produit une rupture. Nous sommes passés de l'essai à un autre régime, celui du son direct. Au silence dont nous avons fait l'expérience avec les passages au noir à l'écran s'est substituée l'expérience des sujets en direct : les voix se taisent, les corps se calment, se préparant à l'événement qui vient. Le

silence devient ainsi ce « réceptacle » accueillant la musique dont parle Schafer<sup>4</sup>, mais pour cela il doit être produit par les gens présents. Le silence résulte d'une action.

Si nous insistons sur la rupture qui se produit entre l'essai audiovisuel et la séquence de la loge, c'est parce que le montage propose des opérations importantes pour comprendre le travail du spectateur. Peu après la séquence de la salle de concert, nous nous retrouvons chez Guilherme Antônio Ferreira, qui au piano joue le passage que nous venons tout juste d'écouter en direct. Le compositeur tente de reproduire les instruments de percussion, frappant de ses mains sur le bois du piano. Il rit et continue à jouer un peu encore. La caméra cadre ses mains, la partition, puis nous passons dans un autre espace, un autre temps : le compositeur est vu de profil alors que l'ensemble de musique de chambre joue exactement le même passage que lui-même jouait au piano quelques secondes plus tôt. Le montage permet de traverser les différentes situations, les différents espaces, mais de façon à donner une continuité au son. La musique, ici, n'est pas utilisée pour donner une unité aux images, comme nous pourrions le dire d'un certain usage de la musique dans le cinéma classique, où elle a pour objectif de souder, de lier les plans, et d'atténuer la fragmentation entre eux. C'est plutôt le contraire : ce sont les images qui sont montées de façon à donner une continuité à la musique.

Un peu plus tard, vers la fin de la partie qui lui est consacrée, Guilherme dira en voix *off* que la musique est un « opérateur de passages, de traversées, de communication, de déplacements ». *Matéria de composição* opère également de cette façon, parfois par passages, parfois par déplacements. Guilherme s'inspire des images de la destruction de la maison pour développer une pièce musicale autour de l'idée de « déconstruction » d'un accord, recourant pour ce faire « à des spéculations harmoniques, à des procédés algorithmiques de calcul d'intervalles ». Or cela, l'auditeur l'ignore. Peut-être est-ce la raison pour laquelle le film cherche à décomposer l'accord en question, nous offrant un exercice analytique. Nous écoutons un accord joué par le compositeur au piano, mais également l'arpège correspondant exécuté par un ordinateur, et ensuite l'accord joué par l'ensemble de musique de chambre. C'est dire que le documentaire s'approprie déjà certains gestes du travail du compositeur (dans ce cas-ci, *construire par le moyen de la déconstruction*) tout en offrant au spectateur une pédagogie de l'écoute.

## 2. *A DoOR*, Teodomiro Goulart

On voit d'abord une poignée de porte (en une reprise thématique du court-métrage). C'est la porte du bureau du compositeur, qu'il ouvrira pour donner à voir une rangée de guitares suspendues au mur. Il entre et au passage imprime à une chaise berçante un mouvement de va-et-vient (un hommage à Alfred Hitchcock). Le compositeur, vu de face, s'entretient avec l'équipe de tournage de son idée musicale (alors que la présence de l'équipe était à peine perceptible dans la section consacrée à Guilherme). Il associe la fin, la démolition de la maison, à un corbillard, à un dépotoir, à

---

4. « Dans la salle de concert, encore aujourd'hui le silence se fait dans l'assistance quand la musique va commencer, de sorte qu'elle puisse se poser délicatement dans ce réceptacle de silence », explique Murray Schafer (1991, 139).

la poussière ; probablement, explique-t-il, parce que la mort fait partie intégrante de son expérience personnelle au moment du tournage. Lui viennent à l'esprit deux idées. Il s'agit de l'aleph tel que le conçoit Jorge Luis Borges : un des points d'un espace qui contient tous les autres. Et puis il y a ce précepte biblique selon lequel ce qui est né de la poussière doit retourner à la poussière (l'Ecclésiaste). L'idée est de trouver un point à partir duquel peut être vue toute la démolition, pour ensuite proposer une composition musicale à partir d'un seul son et de ses nuances.

José Miguel Wisnik, à propos du son dans le dodécaphonisme — système de composition atonal, basé sur la constitution d'une série de douze sons, ces douze sons correspondant aux douze notes de l'échelle chromatique — a cette explication qui nous aide à comprendre la musique de Teodomiro Goulart (bien que ce dernier veuille prendre son départ dans un seul et même son, d'une hauteur définie, et non dans la série entière) :

Le son apparaît en même temps comme abstrait (puisque le point est relatif à sa position dans une série) et fortement concret (parce qu'il est libéré de la ligne thématique de la mélodie et de la progression tonale, vibrant dans la pure matérialité de son grain, de son impact, de son absence) (1999, 182).

Le son est pensé comme point (dimension abstraite), et ses qualités intrinsèques — sa matérialité concrète (qui inclut la hauteur, le timbre, la durée, l'intensité, le volume) — permettent à Teodomiro de l'inscrire dans un réseau de relations (non sérielles dans ce cas-ci). La peinture, la neige, les nuages, sont quelques-unes des images invoquées pour expliquer comment il entend explorer les textures, les volumes et les différentes couleurs du son. « Je crois que ce peut être le contrepoint parfait pour ta démolition », avance-t-il. « Tout à fait d'accord ! » répond Aspahan derrière la caméra, révélant ainsi l'affinité d'idées qui le lie au compositeur. Comme l'Esquimau capable de percevoir différentes tonalités de blanc dans la neige, le musicien veut aborder le son dans ses différences subtiles.

Des trois compositeurs, Teodomiro est le plus à l'aise devant la caméra : s'exprimant d'abondance, très remuant, il se permet de faire des blagues, de jouer des tours (en témoigne le passage de « l'accélérateur de particules », alors qu'il tente de retirer un objet bruyant de l'intérieur de la « guitare fractale »), ce qui n'est pas étranger au fait qu'il entretient des rapports étroits avec Pedro Aspahan, dont il a été le professeur pendant de nombreuses années.

Soulignons que sa façon singulière d'aborder la musique doit beaucoup à son intérêt pour certains concepts philosophiques — éternité, infini, chaos, etc. — et phénomènes physiques — notamment l'effet Doppler. Manifestement, cet intérêt irrigue son enseignement comme ses compositions. De fait, Teodomiro utilisera les guitares pendulaires pour composer la pièce destinée à l'essai visuel, et on peut voir derrière lui les roues harmoniques auxquelles il recourt dans ses classes de guitare et d'harmonie.

Recherchant des sons rauques, bruts, des sons qui dénotent la douleur (en accord avec ces moments où le court-métrage montre les assauts conduits contre les matériaux de la maison), explorant l'effet d'ondulation produit par la guitare lancée dans un

mouvement rotatif, le compositeur veut considérer le son dans ses « propriétés infinies ». Il explique que le son est à la musique ce que la brique est à la maison (profitant, à ce moment, de la thématique proposée par le court-métrage). Bien qu'il aborde sa pièce de manière conceptuelle, il insiste également sur l'importance de partir principalement de l'instrument, de ses propriétés matérielles et sensibles, et non de la partition. Vers la fin de cette partie qui lui est consacrée, il explique qu'il est venu ce jour-là avec l'idée d'enregistrer telle et telle chose. Et il le fera. Seulement, l'enregistrement contiendra plus d'éléments que ce qu'il avait prévu, justement parce que le contact avec le corps sonore de la musique le pousse à introduire des éléments qu'il n'avait pas prévus.

Durant l'enregistrement de la pièce, le documentaire fait résonner les images avec quelque chose de la sonorité produite par la guitare en mouvement. Grâce à l'augmentation de la vitesse d'exposition de l'image (en raison de l'ouverture de l'obturateur), les images gagnent un effet de flou. Conjuguant cet effet avec le mouvement incessant de l'instrument, elles arrivent à la limite de l'abstraction, se transformant en purs effets de couleurs et de lumières. Le mouvement circulaire suggère le comportement du son dans l'espace, et l'état subjectif de l'artiste en rapport avec le matériel expressif (comme si l'artiste était entré en transe). Les images proposent une perception distordue de l'objet — tout comme peut être distordue l'écoute d'un son dont la source est en mouvement (effet Doppler) —, suggérant en même temps une hallucination ou un délire. Nous entrons dans un temps et un espace autres, d'où sont absents les repères habituels, pour prendre part à ce voyage conceptuel et synesthésique que propose la musique de Teodomiro Goulart.

C'est aussi durant l'enregistrement de la pièce que le documentaire s'approprie, dans sa conception sonore, quelque chose de l'exploration de Teodomiro en fait de spatialisation du son (qu'il s'agisse d'une guitare qui tourne autour d'un axe ou du fait d'éloigner la guitare du microphone). Le film prolonge le travail du compositeur en distribuant différemment les sons à gauche et à droite, ce qui, dans une salle de cinéma (par exemple dans une projection en 5.1), permet de complexifier l'expérience. Le son circule dans l'espace où la pièce est exécutée, et cette circulation est reprise par le film, sous de nouvelles formes, se prolongeant jusqu'aux conditions objectives de visionnement éprouvées par le spectateur.

Notons également le travail de mixage du film, lui aussi en rapport avec un aspect présent dans la pièce de Teodomiro : la superposition de couches sonores. Nous entendons clairement que les sons sont ajoutés un à un, produisant une sonorité qui s'épaissit à mesure que de nouvelles couches sont ajoutées, en consonance avec l'idée de construction d'une maison imaginaire qui se dresse également par couches (d'abord la fondation, puis les poutres de soutien, les murs, le toit, ou si l'on préfère à partir de briques, couvertes par la suite de ciment, de peinture, etc.).

Notons enfin que, dans cette partie qu'il consacre à Teodomiro Goulart, le film s'est densifié et complexifié. Cela n'est pas dû uniquement à l'auto-mise-en-scène du

personnage, mais aussi et surtout au soin porté à l'écriture sonore du film<sup>5</sup>. On a fait un effort constant pour ne pas utiliser le système 5.1 comme un élément accessoire. Dans ses parties documentaires, le film s'en tient plutôt à l'enregistrement du son. Or tout change quand il s'agit des pièces musicales qui accompagnent le court-métrage. Dans le cas des pièces *Ágora* et *Tramas da memória* (respectivement de Guilherme Antônio et d'Oiliam Lanna), les spectateurs ont la sensation d'être assis au milieu de la scène, avec les musiciens à leur côté. La distribution des sons est, d'une certaine façon, antinaturaliste. On remarquait déjà, dans la partie documentaire consacrée au guitariste, la superposition de couches sonores provenant de la méthode de création du compositeur lui-même ; dans l'essai audiovisuel qui suit, cette superposition est plus rigoureuse. La recherche de Teodomiro, basée sur les guitares fractales, implique une étude des orbites sonores, une étude de la circulation des sons dans l'espace à côté des auditeurs, qui se distribuent en différents lieux d'écoute dans une salle de concert. Tout cela a été pris en considération au mixage. Il faut savoir que Teodomiro a enregistré plus de soixante pistes stéréo et qu'il a suivi le montage de près. Il a classifié tous ses sons et fait de nombreuses suggestions. Ainsi, l'idée de supprimer des attaques de guitare pour ne conserver que la résonance des sons venait de lui. Elle a été retenue : la section finale de la pièce fait la part belle au procédé. Dans certains passages, le compositeur a voulu conserver sa propre respiration (ce qu'il a noté une fois rendu à la table de montage seulement) : on l'entend quand tombe le mur et que s'élève un nuage de fumée — c'est le point culminant de la musique. Au moment où nous voyons le trou dans le toit, Teodomiro cherche à représenter l'aleph de Borges : deux guitares jouent simultanément les douze notes de la gamme chromatique. Formant un *cluster*, elles veulent évoquer le point qui contient tous les autres points.

À ce stade, nous avons compris que le documentaire d'Aspahan s'intéresse moins à la pièce musicale comme œuvre fermée qu'aux processus qu'implique la composition musicale. Le film fait voir que la performance interfère dans l'œuvre et qu'il y a une dimension relationnelle toujours présente. Dans le premier bloc, par exemple, Elise Pittenger discute avec le compositeur Guilherme Antônio, tentant de trouver le son désiré par le compositeur, mais ne sait comment le produire. Elle expérimente, explore les différentes parties de l'instrument, frotte l'archet sur les cordes et sur le chevalet. Dans ce cas, le son ne dépend pas seulement de l'habileté de l'interprète, mais aussi des caractéristiques de l'instrument. Le son résulte d'une démarche conjointe, d'une recherche : il faut *conquérir* le son. C'est seulement après un long travail de recherche et de dialogue que la violoncelliste et le compositeur en arrivent à un « accord » sur la manière de le produire.

Tout se passe comme si le matériel musical lui-même offrait des résistances au travail du compositeur (et également des interprètes). « L'artiste est pris entre deux résistances et sa souffrance est double, résistance du concept au matériau, résistance du matériau au concept » (Soulez, 2002, 21). C'est dire que, dans le jeu implicite du processus de composition (le terme français *jouer* implique les deux mots que sont *tocar*

---

5. Le design sonore et le mixage du film sont assignés à Hugo da Silveira, à qui nous devons le mixage de la pièce de Teodomiro Goulart (*A DoOR*). Le mixage des pièces *Ágora* et *Tramas da memória* sont de Pedro Durães. Le mixage 5.1 est d'Éric Christonu, de Casa Blanca Sound.

« jouer d'un instrument » et *jogar* « jouer de manière ludique » en portugais), matériau et forme ne sont pas constitués d'opérations séparées.

Du point de vue du compositeur, le signe est non seulement un devenir-signe, mais un jeu de devenir-signe. Et cela entraîne à dire que dans ce devenir, le signe est fait de la même pâte dont il procède. Ce qui est créé fait un avec le matériau d'où émerge sa forme. Par son devenir dans un jeu, le signe, apparemment autonome, relève en réalité d'un matériau à partir duquel il a été "formé". Il est donc difficile d'admettre une séparation de niveaux d'opérations, formel et matériel (Soulez, 2002,19).

Comme Soulez cherche à le démontrer, le matériau n'est pas séparé de la forme, dans une relation dialectique qui serait bipolarisée, comme si la forme existait d'elle-même et qu'il était possible de la soumettre au matériau :

[Elle] mise sur cette structure de réceptivité du matériau dont il faudrait faire sienne la tendance. Ici s'opère un renversement : on n'a plus du tout un matériau maîtrisable, mais un matériau qui contient en lui-même la structure de son être-maîtrisé (Soulez, 2002, 32).

À divers moments, le film fait voir que composer, c'est donner forme au matériau sonore, le travailler, jouer avec lui, le mettre en pratique. Ainsi, après un essai, Guilherme Antônio dit avoir perçu une fréquence grave qu'il n'avait pas prévue au moment de la composition. Ce son *différentiel* qu'il a perçu, fruit d'un phénomène acoustique, résulte de la combinaison de certaines notes au moment de l'exécution. L'interprétation musicale produit des surprises, le moment de l'exécution est créateur. C'est pour cette raison que Teodomiro affirme qu'il est important d'expérimenter avec l'instrument pour percevoir comment il sonne ; pour lui, le matériau n'est pas séparable de la forme. La composition musicale devient un *devenir*. C'est seulement lorsque Teodomiro aura tenté de retirer un objet bruyant non désiré de l'intérieur de la guitare (seule une écoute attentive détecte le bruit dont la source est invisible à l'œil nu) que nous verrons, pour la deuxième fois, le court-métrage de la démolition.

Un fondu fait apparaître une poignée de porte. Un son clair et doux nous renvoie aux grincements de la porte. Ce bruit est produit par un petit objet ressemblant à une hélice (il s'agit d'un ustensile de cuisine), qui tourne alors qu'il se trouve en contact avec la corde la plus grave de la guitare, comme nous l'avons observé précédemment. Le son revient, plus fort et plus soutenu. Parfois, il s'interrompt momentanément (sans jamais devenir un silence), ce qui perturbe la continuité sonore. Parfois, son volume augmente et diminue. Un *travelling* montre une pièce vide. La lumière extérieure éclaire le lieu, à travers les portes et les fenêtres en verre. L'image est floue. Le son clair du début fonctionne comme une pédale sur laquelle une série d'événements sonores viennent se superposer. Le mouvement de la caméra semble « tirer » des attaques percussives, avec un rythme plus régulier, qui semblent imiter les coups de maillets ou de marteau. Lorsque la caméra arrête son mouvement, les attaques percussives cessent également, et seule subsiste la note de pédale. À ce moment, il y a interférence d'autres sons produits par la

guitare. La quantité de sons diminue. Un autre son, aussi percussif, produit un groupe de notes plus courtes, qui imitent le son des briqueteurs.

Maintenant, des détails se détachent nettement au premier plan. Les tons clairs dans lesquels baignaient la maison font bientôt place à un noir. Le plan suivant montre un mur se défaisant au contact du marteau. Nous entendons les sons produits par une guitare avec des cordes en acier. L'énergie de la masse sonore augmente. Nous percevons une ambiance déformée, causée par le mouvement rotatif de la guitare. Le son grave produit par la petite hélice maintenant se transforme. Une série de sons métalliques avec des harmoniques plus aigus sont produits par les diapasons. Il y a des sons continus au fond et différents événements sonores et non simultanés résonnant au « premier plan ». À nouveau le passage au noir ponctue la séquence, mais la masse sonore diffuse continue de résonner. La caméra cadre une porte entrouverte, dont l'image est floue, et s'approche lentement de la poignée jusqu'à en offrir une image nette. Les sons, métalliques, sont en rapport avec la matière dont est faite cette poignée. Le noir qui suit la coupe franche ne s'accompagne pas d'un silence, comme c'était le cas dans la première présentation du court-métrage.

De tous les choix faits par le film, la répétition de l'essai audiovisuel — la démolition sera vue intégralement à trois reprises, accompagnée par les musiques commandées à chaque compositeur — revêt une importance particulière pour la compréhension du travail du spectateur. Au deuxième visionnement du court-métrage, l'image commence à nous être familière et nous portons davantage attention à ce qui est donné à écouter. Cependant, comme la musique n'est pas la même, nous avons la légère impression que quelque chose a aussi bougé dans l'image : les plans ne semblent pas avoir la même durée, le montage ne semble pas suivre la même organisation entre les plans, nous remarquons des détails que nous n'avons pas vus auparavant. Grâce à ce procédé de nature métalinguistique, le spectateur est amené à adopter une posture autoréflexive. Premièrement, parce qu'un travail de mémoire est exigé — nous devons nous rappeler les aspects précédents pour expérimenter et comprendre ce qui nous est donné à voir. Deuxièmement, parce que nous sommes amenés à réfléchir sur la matière même qui compose le film, sur le pouvoir que le son exerce sur l'image. Nous nous rendons compte que la « différence habite la répétition » (Deleuze, 1988, 80) et que notre expérience en tant que sujet qui voit est toujours incomplète. Nous avons vu ces images, mais nous percevons que nous n'avons pas tout vu et que nous pouvons toujours les revoir d'une autre manière : l'œil interminable (Aumont, 2004).

Souvenons-nous maintenant que les compositeurs sont également les spectateurs des images qui composent le film. Teodomiro, par exemple, pour décrire ses idées musicales, fait une véritable analyse filmique : il décrit à sa façon les images qui lui ont été montrées, leur associant d'autres références et d'autres images (associant à celles-ci d'autres références et d'autres images). Offrant ainsi de nouvelles possibilités de lecture, les compositeurs élargissent notre propre expérience, contribuant à ce que nous voyions la démolition sous de nouveaux points de vue. La façon dont ils décrivent leurs idées musicales ou la façon dont ils dirigent les autres musiciens orientent également notre

activité d'écoute. Tout se passe comme s'ils nous aidaient à mieux voir et à écouter mieux (ou différemment). Ils incarnent *la figure de l'écoute* dans le film.

Les trois musiques composées dialoguent avec cette partie de la musique atonale — le dodécaphonisme en tant qu'il s'oppose au minimalisme — qui déterritorialise le mouvement cadenciel propre au système tonal et l'idée de retour qui s'y rattache (Wisnik, 1999, 76, 171-206). D'un côté, les images reviennent ; de l'autre, les musiques que nous écoutons se réclament fortement d'un principe de non-retour, de non-répétition, de discontinuité.

[Elles misent sur] la fragmentation de l'espace sonore et la dissolution de l'horizon répétitif, elles correspondent au « fractionnement du temps musical dans une séquence de présents successifs de durée variable », qui demande une écoute attentive maximale à propos de chaque ici et maintenant de chaque moment, une attention radicalement instantanée et non linéaire (Boyer, cité par Wisnik, 1999, 192).

Si les pièces de Guilherme Antônio Ferreira, de Teodomiro Goulart et d'Oiliam Lanna, comme une bonne partie de la musique contemporaine, reposent sur l'idée d'un temps qui échappe à l'expérience, « le non-temps, inconscient, tout comme le temps non linéaire, non lié, temps de pures intensités différentielles » (Wisnik, 1999, 175), ne faut-il pas s'étonner de retrouver les images du court-métrage au milieu du film d'Aspahan ? Non pas, car si la première fois le spectateur peut simplement se laisser emporter par ces intensités, la deuxième fois, il est amené à se reconnaître comme sujet qui regarde et écoute. Il n'est pas étonnant que, à certains moments du film, la caméra cadre au premier plan l'oreille et l'œil du musicien, dans un effort littéral de filmer l'écoute, de filmer le regard — nous rappelant ainsi que derrière le pavillon de l'oreille ou du globe oculaire, il y a toujours un sujet en pleine activité (voir la figure 1).



Figure 1 – Guilherme Antônio Ferreira à l'écoute

### 3. *Tramas da memória*, Oiliam Lanna

La troisième et dernière partie de *Matéria de composição*, consacrée à Oiliam Lanna, débute dans un long silence. Le compositeur est filmé longuement alors qu'il observe quelque chose hors champ (nous découvrirons que ce sont les images du court-

métrage pour lequel il composera sa pièce). Bien qu'il y ait du son direct, les bruits sont quasi imperceptibles. Quant aux mouvements dans l'image et des images, ils sont réduits à la plus simple expression : le compositeur penche la tête d'un côté, croise les bras, un reflet de lumière se pose dans le verre de ses lunettes. Intensités différentielles aussi dans la façon de filmer. Il y a une insistance sur la durée du plan, interrompue seulement par le son du piano, d'abord en son *off* puis en *in* : Oiliam joue le prélude no 2 du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Bach, seul moment où nous entendons une composition écrite dans un contexte étranger au projet d'Aspahan. Toujours regardant les images, Oiliam reste assis sur sa chaise. Aucune variation d'intensité ne s'exprime sur son visage : tout reste calme. Dans le plan suivant, la caméra s'approche avec un *zoom* extrême, cherchant l'œil du compositeur et l'oreille, nous donnant un contact presque tactile avec la peau du musicien. Ces cadrages s'opposent à tous ces films où la caméra s'intéresse principalement aux mains des pianistes. Une telle démarche semble chercher quelque chose que nous ne voyons pas dans l'image — quelque chose qui est ailleurs.

Jamais Oiliam ne parlera de sa démarche et des concepts qui sous-tendent sa pièce : nous l'entendons uniquement parler quand il dirige les musiciens de l'Oficina Música Viva. Son travail de composition est silencieux et introspectif. Avec un crayon et du papier, il prend des notes sur la durée des plans, sur les caractéristiques des images, sur les thèmes qui doivent être développés, sur les souvenirs qu'éveillent en lui les images, et jamais il ne se porte vers ceux qui sont derrière la caméra, jamais il ne s'adresse à eux. Le travail du compositeur s'affirme dans une dimension intellectuelle. Mais ce travail porte sur le matériau sonore concret, par différence avec un « matériau plus immatériel, au sens des règles, règles d'écriture, procédés, canons et moules formels » qui contraignent ou régulent le travail du compositeur (Soulez, 2002, 20).

La pièce produite par lui, intitulée *Tramas da memória (Les tresses de la mémoire)*, s'inspire particulièrement du plan du court-métrage qui montre des photographies jetées, dispersées au hasard. Le compositeur s'inspire de l'idée de mémoire pour composer une pièce dans laquelle il cite, comme un acte de remémoration, des éléments d'autres pièces qu'il a composées précédemment. Le fait n'est pas explicite dans le film, mais il innerve la mise en abîme de ce film qui sollicite sans cesse la mémoire du spectateur.

En toute chose, dans chaque détail nous constatons le travail attentionné et méticuleux d'Oiliam Lanna : nous voyons les partitions remplies de marques colorées, le compositeur étudiant la pièce en silence (imaginant, intérieurement, comment elle sonnera). Durant ces moments la musique reste latente, comme quelque chose qui serait sur le point de prendre vie. Mais le plus important dans cette troisième partie est que l'on atteint à la part inaudible de la musique. « Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, et même l'intensité. Au couple *matière-forme* se substitue *matériau-forces* » (Deleuze, 2003, 145). À différents moments, la caméra montre les mouvements des mains de Oiliam au premier plan, quand il dirige le groupe, comme si elles dansaient dans les airs, traversant le cadre au fond noir (de manière très similaire aux mains des briqueteurs dans le court-métrage). Les mains orientent, dirigent, régulent l'exécution musicale des chambristes, mais ce n'est que la

conséquence de quelque chose d'antérieur et, peut-être, de plus significatif : comme si la musique était déjà là dans les mains filmées en silence. Ces mains qui dansent, expriment, par le visible, une force qui est inaudible.

Oiliam a une connaissance parfaite de la pièce composée : il solfie avec facilité les mélodies les plus complexes, il prépare et accompagne chaque entrée, guidant les musiciens de la façon la plus étroite et délicate qui soit. À un certain moment, il note un intervalle de quarte inattendu, expliquant ensuite qu'il n'a pas entendu une note fautive grâce à une bonne oreille, mais qu'il a entendu l'intervalle non désiré parce que son oreille est dans la musique, dans la partition. Ce qu'il veut dire ici, c'est que la musique n'est pas simplement ce qui est joué devant lui, mais également quelque chose qu'il est capable d'imaginer, qu'il connaît pour l'avoir écrit sur le papier. Il y a une dimension abstraite très évidente dans le travail d'Oiliam. Il incarne la figure « classique » du compositeur (ce n'est pas un hasard s'il exécute au piano la pièce de l'un des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique occidentale érudite : Bach).

Comolli prétend qu'il y a peut-être plus de musique dans le visage de ceux qui écoutent que dans les mains de celui qui joue (2004, 317-323). Mais le film d'Aspahan montre que la musique est dans divers lieux. Comme si dans l'économie formelle du film la musique se distribuait dans des espaces ou des modes de spatialisation, partant de la superficie de la feuille de papier, passant par la matérialité des instruments, traversant différents espaces (la maison du compositeur, la salle de concert, mais également la maison démolie), se manifestant dans les mouvements des corps, des mains, dans tous les organes qui travaillent simultanément (incluant les yeux et les oreilles). Elle est dans la tête du compositeur, mais aussi dans les grains de poussière en suspension. Le film, sans cesse, cherche le moyen de capter, de penser les forces que la musique agence. Et c'est seulement après avoir parcouru cette longue route que nous visionnerons pour la troisième fois le court-métrage et que nous assisterons une dernière fois à la démolition.

Un fondu fait apparaître une poignée de porte. Nous entendons ensuite un accord de piano, joué doux dans la partie grave, et qui est soutenu dans le temps. Peu de temps après, un autre accord, explorant aussi le registre grave. Sur cet accord, une note longue (un peu plus aigüe) est produite par la clarinette, doucement. Un *travelling* montre une pièce vide. La lumière extérieure éclaire le lieu, à travers les portes et les fenêtres en verre. Le violoncelle a fait son entrée, produisant un arpège ascendant ; les autres instruments entrent un à un, chacun prolongeant ce mouvement ascendant. À l'image, tout est flou. Le piano revient, dont le mouvement vers l'aigu souligne les tons clairs dans lesquels baigne l'intérieur de la maison. La clarinette déclame une mélodie. Maintenant, le détail du mur, au premier plan, se détache nettement.

Après le noir (qui disparaît rapidement), nous voyons un mur se défaisant au contact du marteau. Nous entendons une série de sons percussifs produisant des notes courtes et rapides. Le piano produit des accords rapides, joués vigoureusement, presque comme des percussions. Le piano effectue un trajet descendant à la fin du plan. À nouveau le noir, qui ponctue le passage d'un plan à l'autre.

Le silence accompagne le plan de la porte entrouverte, dont l'image est floue. Il y a un certain suspense — qu'y a-t-il de l'autre côté ? Les instruments réapparaissent à nouveau un à un, produisant des textures. La texture est à ce moment moins énergique. La caméra s'approche lentement de la poignée jusqu'à en offrir une image nette. À mesure que les instruments surgissent un à un, doucement, nos yeux se déplacent vers l'arrière-plan (et non vers l'image claire qui apparaît maintenant au premier plan). Nous percevons ainsi les marques sur le mur, derrière la porte, l'évier, etc. Une note isolée est donnée dans le registre grave du piano. Cette note, courte et bien définie, nous fait observer le caractère rond et concret de la poignée. Un accord dissonant, attaqué *pianissimo*, précède la coupe dans l'image. Ici, il n'y a pas de point de synchronisation évident.

C'est seulement quand apparaît le générique de fin du film sur l'écran noir que nous entendons le son direct de la maison en démolition. Obéissant au principe bressonien de non-redondance — « Image et son ne doivent pas s'aider mutuellement, mais plutôt travailler un à la fois dans une sorte de relais » (Bresson, 2005, 52) —, le film diffère jusqu'au dernier instant de faire entendre ce à quoi pourrait ressembler le son « naturel » des images. Il repousse ce moment en nous privant des images auxquelles il réfère. Nous pouvons noter que le film est minutieux dans ses choix formels : le compositeur choisit minutieusement chaque son qui fera partie de sa pièce, le réalisateur choisit de façon précise ce qui doit être écouté dans chaque image. De plus, tout est construit justement pour que le spectateur prenne conscience de ce travail artisanal que requiert la musique (et aussi le cinéma).

La musique imprègne si bien l'écriture de *Matéria de composição* qu'elle se transforme en matière principale de sa composition. Dans la relation entre les blocs qui composent le film, le court-métrage apparaît comme un *élément d'articulation* (qui *sépare, divise*, mais aussi *unit* ses parties) : dans le premier bloc, l'essai audiovisuel est donné au début, et c'est ensuite que nous faisons connaissance avec le compositeur et prenons connaissance de son travail ; dans le second, il est au milieu, précédé et suivi par les parties documentaires s'attachant au compositeur et à son travail ; dans le troisième, il vient à la fin, après que nous ayons accompagné le processus créatif du compositeur. Un peu comme une pièce de forme sonate (avec sa construction ternaire : exposition, développement, réexposition), le film présente une structure ternaire franche.

Si l'on considère que la forme sonate est devenue le modèle formel de la musique savante classique, qu'elle est liée étroitement au système tonal, qu'elle représente peut-être ce qui se fait de plus linéaire en musique classique, alors deux possibilités s'offrent à l'observateur : décréter que l'analogie est douteuse, le film s'intéressant à la musique contemporaine, musique tout sauf régulière, musique réputée non linéaire ; décréter que le film a tort de mettre en œuvre une continuité linéaire, et ce pour les mêmes raisons. Or, que font Deleuze et Guattari ? Ils pensent à la sonate comme à une maison et ses pièces : en dépit de sa « forme encadrante particulièrement rigide, fondée sur le bi-thématisme », elle offre une ouverture, elle recèle des possibilités de déterritorialisation. Et cela vaut pour tous les arts, autrement dit pour tous les êtres de perception, composés d'affects et de percepts. Deleuze et Guattari revendiquent la création comme un tracé fondamental de

l'art : tout compositeur, s'il obéit à un canon, s'en sert pour produire du matériel expressif. La sonate apparaît « comme une forme-croisement, naissant d'un plan de composition » (1992, 245).

Les auteurs utilisent les termes *corps*, *maison* et *cosmos* pour décrire le plan de composition esthétique. Si le matériel et la technique sont de l'ordre du corps, ils sont également la chair qui rend possible la sensation, et il est nécessaire que ce corps trouve une maison tout en cherchant à rester ouvert au cosmos. La maison définit un cadre, « un ensemble de modulations diversement orientées », établissant un territoire, mais aussi « un vaste plan de composition qui opère une sorte de désencadrement suivant les lignes de fuite » (1992, 241). La technique permet de donner forme, de modeler les différents matériaux qui composent une œuvre :

L'être de sensation n'est pas la chair, mais la composition des forces non-humaines du cosmos, des devenirs non-humains de l'Homme, et de la maison ambiguë que nous transformons et que nous ajustons. La chair n'est pas que le révélateur qui disparaît lorsqu'elle révèle : la composition de sensations (1992, 236).

*Matéria de composição*, en abordant la musique contemporaine, cherche à l'exposer non seulement dans sa dimension matérielle et technique, mais dans son caractère ouvert. En d'autres termes, le film ne se contente pas de la chair et de la maison, il cherche à entrevoir le cosmos. Ce faisant, il s'efforce de s'ouvrir. La forme encadrante choisie par Aspahan, organisée en blocs bien définis, à la manière des pièces d'une maison, est traversée par une force qui ne vient pas uniquement de la puissance des musiques que le film contient, mais aussi de la façon avec lequel il cherche les « intensités différentielles », quand il compose attentivement un cadrage ou quand il maintient la durée d'un silence ou d'une image avant le prochain plan. Cela dit, la répétition du court-métrage à l'intérieur du film est loin d'épuiser le potentiel des images, nous montrant qu'elles pourraient être vues et revues *ad infinitum*, chaque fois sous une nouvelle configuration. Peut-être est-ce pour cette raison que la maison démolie contient toujours une ouverture — la porte, la fenêtre, la fissure. Même la maison la plus fermée est ouverte à l'univers, affirment Deleuze et Guattari. Or, dans le film d'Aspahan, le toit entier a été arraché (voir la figure 2).



Figure 2 – Une maison qui s'ouvre au cosmos

Le film propose à son spectateur un exercice attentif d'écoute. Il est important de constater qu'il sollicite la patience du spectateur afin de préserver les moments de silence avant et après chaque musique, quand nous voyons le va-et-vient d'une chaise berçante, ou même quand nous regardons longuement Oiliam Lanna observer quelque chose qui se situe hors champ. Le film est attentif au moindre bruit (le crayon sur le papier quand Oiliam Lanna prend des notes, mais aussi la respiration de Guilherme, ou encore le petit objet bruyant dans la guitare de Teodomiro). De même, il propose différentes qualités de silence. C'est le cas quand Oiliam Lanna étudie ses gestes de direction en regardant les images du court-métrage : bien que l'on y voie des personnes en mouvement, nous n'entendons rien, nous observons uniquement les mains en mouvement. Comme l'écrit John Cage, « aucun son n'a peur du silence qui éteint, et il n'y a pas de silence qui ne contienne déjà du son » (1959, 135).

Le film propose à son spectateur une posture de grande attention et d'attente. Cette proposition est liée à l'esthétique de la musique contemporaine, qui appelle « au caractère proprement perturbateur de sa nature fugace et soudaine. La musique en temps discontinu dirige la pure attention, sans faire appel aux impulsions, sans appeler la mémoire en renfort » (Boyer, cité dans Wisnik, 1999, 249). Il y a constamment quelque chose de pédagogique dans cet effort du film à offrir au spectateur un apprentissage pratique des sens et du sensible, comme le dirait Comolli (2004), en nous permettant d'assumer une posture autoréflexive et d'adresser au film un regard et une écoute analytiques.

Le documentaire joue sur les termes *composition* et *décomposition*, et met en évidence les parties constitutives (la matière) du corps sonore de la musique, mais également du cinéma. Il compose prudemment chaque cadrage ou chaque mouvement de caméra, créant des jonctions et des disjonctions entre un son et une image, entre un son et un autre, entre une image et une autre, cherchant les couleurs, les textures, la plasticité de l'image et du son, tout comme les compositeurs, qui choisissent attentivement quel son viendra après l'autre, lesquels doivent être superposés et quelle doit être leur durée. En ce sens, le film compose *avec* et *comme* la musique : il fait monde avec ce qui est sa matière.

Cristiane da Silveira Lima  
Universidade Estadual de Maringá (Paraná, Brésil)

Traduction de Jean-Sébastien Houle

Mai 2017

## Bibliographie

ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, 2008. (Dissertação de mestrado)

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BORGES, Jose Luis. O Aleph. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. Volume 1. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. pp. 87-96.

BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CAGE, John. Lecture on something (1959). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press of New England, Hanover, 1995

COMOLLI, Jean-Louis. Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma. dans *Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire*. Paris: Verdier, 2004. pp. 317-323.

DELEUZE, Gilles. « Rendre audibles de forces non-audibles par elle-mêmes ». *Deux regimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Éditions de Minuit, 2003. pp. 142-146.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr., e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. Belo Horizonte, PPGCOM-FAFICH/UFMG, 2015. (Tese de doutorado).

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2006. (Dissertação de mestrado)

SOULEZ, Antonia. *Le matériau: ce qui resterait d'irréductible à la forme?* Rue Descartes, Collège international de Philosophie, 2002/4, n° 38, pp. 19-32. Disponible sur: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-19.htm>. Dernier accès: 25/07/2016.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.