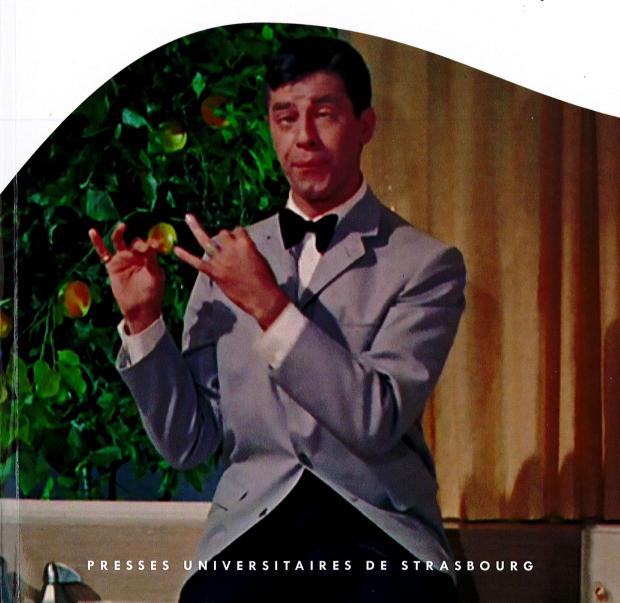
Serge CARDINAL

PROFONDEURS DE L'ÉCOUTE ET ESPACES DU SON

Cinéma, radio, musique



INTRODUCTION

UNE ERREUR, UN OUBLI, UN CONCEPT

Je crois qu'un livre, s'il mérite d'exister, peut être présenté sous trois aspects rapides: on n'écrit de livre «digne» que: 1) si l'on pense que les livres sur le même sujet ou sur un sujet voisin tombent dans une sorte d'erreur globale (fonction polémique du livre); 2) si l'on pense que quelque chose d'essentiel a été oublié sur le sujet (fonction inventive); 3) si l'on estime être capable de créer un nouveau concept (fonction créatrice). Bien sûr, c'est le minimum quantitatif: une erreur, un oubli, un concept 1.

Que peut-on gagner à faire de John Wayne un ornithologue? Que peut-on espérer découvrir dans le chant élégiaque des vaqueiros du Sertão qui concernerait le cinéma? Quelle peut être la motivation d'un chercheur faisant du comique phonomusico-visuel de Jerry Lewis l'efficace reprise de la Théorie critique pratiquée par T. W. Adorno? Et qui, à l'exception de Stanley Cavell peut-être, peut prendre au sérieux la proposition suivante: par sa puissance propre d'articulation de la musique et de l'espace filmique, Gene Kelly pose le double problème du scepticisme cognitif et éthique? Et qui encore peut découvrir dans les utopies musicales de l'art radiophonique les lieux d'une réflexion sur l'expérience esthétique, éthique et politique au cinéma? Et que veut-il celui qui attend de l'analyse d'un film qu'elle tire des leçons de l'interprétation musicale et devienne épellation mimétique? Et qui donc est celui qui pose toutes ces questions? Tout simplement quelqu'un qui se croit capable de créer un concept de musicalité du cinéma.

^{1.} Gilles Deleuze, «Lettre à Arnaud Villani du 29 décembre 1986», dans *Lettres et Autres Textes*, Paris, Minuit, coll. «Paradoxe», 2016, p. 86-87.

Celui-là pense que la majorité des livres consacrés à la musique au cinéma, et plus généralement ceux consacrés aux dimensions vocale et sonore des films, tombent dans une erreur globale: on arrive trop tard devant l'écran et dans la salle de cinéma; on croit que le cinéma consiste essentiellement en des images en mouvement, que ces images à elles seules ont le pouvoir de représenter un monde, de narrer une histoire, de figurer une idée; et que les voix, les bruits, les sons et les musiques n'ont pour seules fonctions que de compléter ou de contester la représentation visuelle, de soutenir ou de compliquer la narration des images, de commenter ou d'expliquer la figuration d'une idée. C'est à croire que les cinéastes se comportent comme de mauvais artistes peintres, commençant par dessiner leurs figures avant de les remplir de couleurs, et le spectateur, comme un drôle d'amateur de peinture qui séparerait le dessin de la couleur sous prétexte que l'un a été tracé avant que l'autre ne soit appliquée... Plus encore, celui qui tend à une musicalité du cinéma pense que ces livres intéressés par la musique de film font un bruit sourd dans leur chute aveugle: on croit, ou feint de croire, qu'un monde, une histoire ou une idée sont donnés avant leur représentation, leur narration, leur figuration; la surdité et l'aveuglement empêchent de sentir, de percevoir, de penser l'évidence du cinéma, à savoir que, dans un film, le donné est toujours produit; et c'est pourquoi la plupart des analyses de la musique au cinéma partent, par exemple, d'un sentiment d'abord donné par l'acteur, ou le personnage, ou la situation, pour montrer comment ce sentiment donné est ensuite représenté, exprimé, surligné, contesté, par la musique. Et c'est ainsi que ces analyses commettent toutes la même erreur: elles restent sourdes et aveugles aux rencontres entre les matériaux moléculaires - visuels ou figuratifs, sonores ou musicaux - qui composent sentiments de famille, émotions de classe, intelligibilité d'État, mais aussi problèmes, percepts, affects de multiplicité. Musicalité du cinéma est le concept que celui-là voudra créer pour rendre justice au système d'appels et de réponses entre matériaux qui fait l'événement d'un film.

Celui-là pense encore que deux choses essentielles sont oubliées par ces mêmes travaux sur la musique au cinéma ou sur les dimensions vocale et sonore des films: on oublie qu'entre la fin du xixe siècle et tout au long du xxe siècle des hommes et des femmes ont continué de composer de la musique, et des musiques qui ont mis en question ce qu'il fallait entendre par musique; on oublie que des vibrations dans l'air ne deviennent des phénomènes sonores, vocaux ou musicaux que dans l'espace d'une expérience d'écoute. Celui qui tend à une musicalité du cinéma pense que la plupart de ces travaux consacrés à la musique, à la voix ou au son oublient que l'écoute est une pluralité de gestes aux visées différentes ou différentielles composant un système complexe de résonances et de dissonances, que l'écoute est traversée de tensions ou d'hésitations tranchantes, qu'elle est souvent pétrie de morale jusque dans ses jugements de connaissance, qu'elle est quelquefois métaphysique jusque dans l'exercice

d'une raison instrumentale. Et celui-là pense que les musicologues au cinéma oublient que la musique est production d'espaces; donc qu'ils oublient de penser les façons qu'a la musique d'occuper les espaces imaginaires, plastiques et spectaculaires des films et du cinéma, d'y circuler et de s'y infiltrer. Et que, par conséquent, la musicalité n'est pas le caractère exclusif de la musique, mais aussi le caractère de certains agencements phono-musico-visuels.

Musicalité du cinéma est le concept que nous voulons créer pour répondre à une double puissance du cinéma. Par musicalité du cinéma, nous entendons d'abord une puissance de production, de configuration, d'implication temporelles d'affects d'espace ou de matière. Les matériaux moléculaires visuels et sonores sont d'abord et avant tout des pouvoirs différenciés d'être affecté, ce sont autant de degrés d'intensité, de résistance, de pénétration, d'enveloppement, de vitesse, etc. Et ce qui affecte ces matériaux, ce sont des forces ou des tenseurs: juxtaposer, télescoper, impliquer, multiplier, etc. Un film n'est pas composé seulement de substances formées ni de formes organisatrices, « mais d'un ensemble de matières non formées qui ne présentent plus que des degrés d'intensité», et de «fonctions diagrammatiques» qui ne présentent que des tenseurs. Ce rapport entre des forces passives et actives, c'est ce qu'après Gilles Deleuze et Félix Guattari certains nomment une «machine abstraite²». Nous préférons parler de « musicalité du cinéma », pas seulement parce que Deleuze et Guattari retrouvent une machine abstraite en acte dans le «chromatisme généralisé³», mais pour une raison fort simple: cette musicalité ne doit pas être prise pour le dernier avatar de la musique absolue, où des sons détachés de leurs causes matérielles ou de leurs références conceptuelles composeraient un système solitaire et autarcique, il s'agit d'un agencement qui découvre un principe d'association reconfigurant tout à la fois le monde des sons et des images et celui de leur cause ou de leur sens.

Par musicalité du cinéma, nous entendons ensuite une faculté mimétique de celui ou celle qui fait l'expérience d'un film, et plus précisément de celui ou celle dont l'expérience consiste à décrire et à analyser un film pour le projeter dans un nouveau contexte, en espérant que cette projection le lui redonne non pas tel qu'il fut vécu, mais dans une splendeur, avec une vérité qui n'eut jamais d'équivalent dans le réel⁴. L'ambition même de faire de l'analyse filmique une «épellation mimétique» doit à

^{2.} Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980, p. 637.

^{3.} Ibid., p. 123.

^{4.} Nous paraphrasons ici la formule par laquelle Gilles Deleuze définit la puissance de la mémoire involontaire chez Proust (Proust et les Signes, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige», 1998, p. 71).

la musique (au regard d'Adorno). C'est que la musique a peut-être quelque chose à nous apprendre sur l'analyse de films, et particulièrement sur les forces du littéral qui répètent l'œuvre par l'écriture et dans l'écriture, et font de cette reconstitution mimétique une forme de savoir. L'analyse de films retrouve sa musicalité quand elle devient sensible à ce que le régime de signifiance de la musique rend immédiatement manifeste, à savoir que le sens est incommensurable avec les règles de la technique et les règles de l'interprétation. Quand l'analyste cherche à produire un concept par la description même des images, et quand il conduit cette description sans recourir à l'application d'une théorie, et sans la reconduire à une théorie, alors il vient d'opérer une première et fondamentale transformation du film: le film indique dès lors de lui-même ce qu'il veut dire, et il le précise par lui-même, mais chacune de ses précisions ne cesse en même temps de voiler ses intentions. Si bien que l'analyste doit interpréter le film comme on interprète la musique. Interpréter le film, avant cette transformation, c'était le comprendre. Or, «interpréter la musique, c'est la jouer», et

bien jouer la musique, c'est avant tout bien parler son langage. Ce langage demande à être mimé, et non pas déchiffré. Ce n'est que dans la pratique mimétique [...] que la musique peut éclore; jamais dans une contemplation qui l'interprète indépendamment de son exécution5.

Analyser un film, ce sera donc parler son langage, le jouer, le mimer. Mais si l'œuvre ne fait pas de son sujet le support d'un agencement formel, si elle fait du sujet l'expression même, et si cette expression est nécessairement une langue étrangère, celle des matériaux visuels et sonores, alors, pour prendre quelque réalité dans notre expérience, cette expression esthétique nous contraint à épeler sa langue étrangère. «Épellation mimétique», c'est le nom que donne Adorno à ce comportement «qui vise, non pas à retrouver ce à quoi la configuration esthétique ressemble [...], mais à se rendre semblable à l'œuvre elle-même6 », à imiter ses courbes dynamiques pour apprendre sa langue, à se mouler sur cette non-coïncidence à soi de l'œuvre (qui fait aussi l'étrangeté de son expression).

Si certains types d'art [comme la musique] demandent à être joués et interprétés afin de devenir ce qu'ils sont [...] alors ces types d'œuvres ne font que rendre véritablement évident le comportement de toute œuvre d'art, même lorsqu'elle

^{5.} Theodor W. Adorno, Quasi una fantasia. Écrits musicaux II, traduit par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1982, p. 5.

^{6.} Gilles Moutot, Essai sur Adorno, Paris, Payot, coll. «Critique de la politique», 2010, p. 295-296.

n'est pas exécutée, c'est-à-dire la répétition de leur propre comportement. Les œuvres d'art sont l'identité à soi-même libérée de l'identité forcée. La réflexion d'Aristote, selon laquelle seul le même peut connaître le même, et que les progrès de la rationalité ont réduit à une valeur limite, sépare la connaissance artistique de la connaissance conceptuelle: ce qui est essentiellement mimétique attend une attitude mimétique. Si les œuvres n'imitent rien d'autre qu'elles-mêmes, seul peut les comprendre celui qui les imite. [...] Cette imitation fait ressortir le contexte signifiant à partir des signes de l'œuvre et le suit, comme elle suit les courbes dans lesquelles l'œuvre apparaît.

Pour parvenir à créer le concept de musicalité entendue en ce double sens, nous ne réfléchissons pas sur le cinéma ni sur les théories du cinéma, mais nous cherchons à rendre justice à une série de rencontres avec des films singuliers; et pour donner une réalité conceptuelle à la musicalité du cinéma, nous parcourons au fil de six chapitres les profondeurs de l'écoute et les espaces du son.

Chapitre I: Le cow-boy ornithologue. Quand, dans la nuit inaugurale de Red River, nous attendons avec John Wayne et Walter Brennan l'attaque des Indiens, on doit reconnaître que leur crainte est celle de deux gestaltistes incapables de préformer l'événement, et que, outre la maîtrise des armes, ils ont le pouvoir de dire un problème: les deux cow-boys attendent tout ce qu'ils pourraient dire ou tout ce qui pourrait être dit sur le retard figuratif et la retenue figurative des Indiens. Le rapport du cow-boy à l'Indien est celui d'une sensibilité à un problème figuratif et figural. La nuit est un espace sonore en ce qu'elle est un espace composé de signes intensifs: l'éclat d'une branche qui craque, le chuchotement d'une couleur lunaire, la dépression d'un mouvement d'air. La nuit est un espace sonore en ce qu'elle est une situation acousmatique: une situation où l'on entend des bruits, des voix, des sons, sans en voir la source ni les causes; une situation d'observation exacerbée par ce qui lui résiste, lui échappe ou la surprend. Par conséquent, la nuit pose un problème figuratif et figural qui devient une occasion d'écoute de l'écoute elle-même pour en découvrir l'entrelacement et l'interférence des visées. Dans l'attente des Indiens, attente imaginairement suspendue pour l'éternité, l'écoute découvre une posture – s'écouter écouter – et un espace – un plan d'intensités – qui deviendront les conditions nécessaires à une musicalité du cinéma.

^{7.} Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1995, p. 180.

Chapitre II: Une écoute qui geste un monde. Dans le documentaire Aboio, de Marilia Rocha, des vachers chantent pour rassembler et guider les vaches. Leur chant aux accents mélancoliques est l'expression vocale d'un toucher audio-visuel qui surface les hommes et les animaux et, ce faisant, rend possible un contact entre eux - alors que les uns et les autres sont abandonnés au désœuvrement ou à la stupeur. Au bout de l'attente suspendue, l'écoute découvre une nouvelle posture: l'abandon. Mais on ne s'abandonne pas n'importe où; dans le désert du Sertão, l'écoute s'abandonne au milieu, à l'«entre». Aboio développe une logique du tact ou du toucher: le sonore touche au visuel; et chacun des sens se touche lui-même; par et dans ces touchers, l'hétérogénéité du sentir se découvre; et les sens se métamorphosent:

[...] en quittant l'intégration du "vécu", [chaque sens] devient aussi bien autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas "visuel" ou "sonore", mais, précisément, "pictural" ou "musical" 8.

Cette logique du tact ou du toucher entraîne alors la division et la pluralisation des qualités visuelles et sonores, et il ne reste plus que la résonance pour espace. Dans le jeu des résonances entre les qualités, entre des rythmes de marche - marche des animaux -, des états de fatigue - fatigue des hommes -, des modalités vocales partagées par les uns et les autres, un milieu d'expérience et d'expérimentation se dégage qui n'est rien d'autre que «le point sans dimension du re de cette résonance 9». Cette écoute qui expose un autre monde possible comme espace de résonance est l'expérience anthropologique de la double puissance du cinéma qui a pour nom musicalité.

Chapitre III: Les «convulsions paroxystiques» de l'acteur. La synchronisation pratiquée par Jerry Lewis est captation, dissonance et réfraction de ces qualités multipliées ou de ces traits intensifs: il compose des figures ébauchées et évanescentes, des figures répétées, presque bégayées, avec des accents, des tons, des grains, des allures, des rythmes, des gestes, des mouvements, des vitesses. À cette pratique de la synchronisation il donne une forme supérieure lorsqu'il fait passer par sa bouche tout l'espace fictionnel d'un film cependant qu'il étend son corps à tout le dispositif filmique. L'écran devient alors cet espace de résonance: «un lieu qui devient sujet dans la mesure où le son [et l'image] y résonne[nt] 10 ». Et c'est pourquoi l'on peut dire que l'écoute devient essentielle à son cinéma: l'écoute y apparaît comme la réalité d'un

^{8.} Jean-Luc Nancy, «Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ?», dans Les Muses, Paris, Galilée, 2001, p. 42-43.

^{9.} Jean-Luc Nancy, À l'écoute, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2002, p. 25.

^{10.} *Ibid.*, p. 38.

« accès de soi », d'un accès de renvois, d'une « crise de soi 11 ». Ce sujet écranique composé de résonances, c'est la double mimésis de l'acteur qui l'anime: tantôt la captation, la dissonance et la réfraction sont les modes d'une « mimésis passive, incontrôlée et immaîtrisable », conséquence d'une contagion et cause d'une épidémie des matériaux phono-musico-visuels; tantôt la captation, la dissonance et la réfraction sont les modes d'une « mimésis active », une mimésis proprement poïétique, procédant de cette aptitude à exproprier et à s'approprier les matériaux phono-musico-visuels pour mieux perdre ses qualités et son caractère 12. Par cette pratique supérieure de la synchronisation, Jerry Lewis pose la condition d'une épellation mimétique: « il faut n'être rien par soi-même ». C'est-à-dire: d'une part, « n'avoir rien en propre », être sans propriété ni spécificité; et d'autre part, n'avoir qu'« une égale aptitude à toutes sortes de choses », n'être que « force productrice ou formatrice, énergie au sens strict, perpétuel mouvement de la présentation 13 ». C'est dans ce destin comique que la musicalité du cinéma va entraîner celui qui se livre à la description et à l'analyse du film comme s'il était à l'écoute d'une crise de soi.

Chapitre IV: Brigadoon, ou l'envers musical du monde. Brigadoon est une comédie musicale non pas parce qu'on y chante, mais parce que ce film nous oblige à adopter-ce comportement mimétique. C'est qu'on ne pourra interpréter la façon dont ce film impose la musique comme une force autonome et productive circulant à travers tous les espaces fictionnels (réels ou imaginaires), au point d'en déplacer les frontières constitutives, qu'à mouler notre écoute sur celle de Gene Kelly. Mouler son écoute sur celle de cet acteur, c'est la mouler sur un être humain qui danse, et qui, en dansant, nous conduit à interpréter l'expressivité de la musique comme un mouvement dans l'espace et de l'espace - une cinétique et une dynamique qui n'entraînent pas un mobile sans mobiliser le plan sur lequel il se meut. Mais si l'on moule son écoute sur celle d'un danseur, alors il faut reconnaître avec lui que la cinétique et la dynamique musicales exigent une réponse de notre part: il faut reconnaître que nous sommes attirés vers cette expression et entraînés par elle; il faut reconnaître que cette expression qui nous attire et nous entraîne possède une vie propre - même seul avec la musique, le danseur danse en couple. C'est cette double reconnaissance seule qui donne sens à la musique (pour un danseur). En d'autres termes, la musicalité comme faculté mimérique est une réponse au scepticisme qui grève la musique au cinéma : si les figures sentimentales ou émotives de la musique déchues en un système de clichés

^{11.} Ibid., p. 25 et p. 30-31.

^{12.} Philippe Lacoue-Labarthe, «Le paradoxe et la mimésis», dans *L'Imitation des modernes. Typographies II*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1986, p. 32-34.

^{13.} Ibid., p. 27-29.

ne persistent ou ne reviennent dans les films qu'à titre de problèmes, et si aucun savoir de la musique ne peut donner ou redonner à ces figures la valeur de catégories ni de solutions pré-problématiques, alors il faut reconnaître qu'une réponse à ce scepticisme se trouve peut-être dans la mutation de la musique de film en une cinétique et une dynamique entraînant tous les matériaux dans la composition des espaces d'un film – avec ceux qui se livrent à sa description et à son analyse comme des danseurs.

Chapitre V: La radio, modulateur de l'audible. On peut croire que le cinéma ne pourra prétendre s'approprier la puissance de la musique qu'à s'approcher des mathématiques, qu'à se transformer en un système combinatoire, en un régime de signes qui trouve son modèle idéalisé dans la musique dite absolue où le son en soi et pour soi se déploie dans un jeu de renvois intermusicaux et intramusicaux. C'est qu'on ne veut pas admettre que la musique elle-même a changé, qui est aujourd'hui souvent pensée comme une puissance de production, de configuration, d'implication temporelles d'affects d'espace ou de matière. S'il faut un détour au cinéma pour s'approprier la musicalité, il lui faudra peut-être s'approcher de l'architecture – ce sera l'hypothèse finale de ce livre. Mais, s'agissant de musicalité, il faut d'abord revenir aux rapports du cinéma à la radio. C'est que la revendication d'un espace de composition musicale de tous les sons – et éventuellement des matériaux phono-musico-visuels –, c'est la reprise en cinéma d'un problème esthétique d'abord posé par la radio. Rapprocher cinéma et radio, c'est se donner les moyens de conceptualiser une autre musicalité, celle qui reconfigure le monde en composant des sons, celle qui prend acte d'un dédoublement de l'écoute capable d'accueillir tout à la fois des sons comme des indices et comme des signes, mais aussi comme des qualités expressives composant un plan supplémentaire autonome. Personnage rythmique est le nom de cette écoute double et divisée. Plutôt que de penser qu'il y a musique quand les sons se détachent de leurs sources ou de leurs références pour entrer dans des rapports internes suivant des lois naturelles ou conventionnelles, on dira qu'il y a musicalité quand un agencement découvre un principe relationnel qui reconfigure en même temps le monde des sons et celui de leurs causes ou de leurs significations. De la radio au cinéma, la musicalité est redéfinie comme une posture d'écoute découvrant des rapports d'implication entre tous les matériaux sonores qui redonnent au monde le possible. Paysage mélodique est le nom de cet espace d'implication où se loge l'écoute double et divisée.

Chapitre VI: Où est la musique du film? La très grande majorité des études de la musique au cinéma se contentent de photocopier le même répertoire de fonctions narratives ou poétiques; ces fonctions s'inscrivent sous trois catégories générales: la musique au cinéma est référentielle (elle fournit ou surligne les marques de repérage temporel, spatial, social, ethnique, etc.), elle est expressive (elle surligne l'émotion), elle est motivique (elle fournit des éléments récurrents favorisant la compréhension

narrative). Cet atavisme de classe permet d'oblitérer l'évidence: certains films accordant une valeur problématisante à l'occupation et à la circulation spatiales de la musique nous incitent à suivre l'infiltration de la musicalité dans les agencements des matériaux visuels et sonores, figuratifs et figuraux, thématiques et narratifs. Et, ce faisant, ils nous engagent à adopter une posture phono-musico-visuelle, à pratiquer une écoute mimétique: ces films nous obligent à prendre acte du devenir de la musique au cinéma, à prendre acte du fait qu'elle est alors audio-visuelle. Cette écoute mimétique retrace les plissements du complexe phono-musico-visuel, ou ces zones d'interférence, qui doivent devenir les lieux d'écoute intérieurs au film pour une sensibilité attentive aux appels et aux réponses entre différents matériaux, à la promesse mutuelle des matières visuelles et sonores de faire rythme par et dans leur hétérogénéité. La conclusion de ce livre est l'esquisse d'une telle répétition mimétique.

Mais il nous vient le sentiment que ce livre ne porte pas sur l'écoute, le son, la musicalité, le cinéma, mais sur l'Amérique et son horizon éthique et politique, et sur la «solitude peuplée» de qui aime le cinéma.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
UNE ERREUR, UN OUBLI, UN CONCEPT	7
CHAPITRE I	•
LE COW-BOY ORNITHOLOGUE	
SUR L'ÉCOUTE DANS RED RIVER, D'HOWARD HAWKS	17
INDIENS ET OISEAUX D'AMÉRIQUE: UN PROBLÈME D'ÉCOUTE	21
LA NUIT ACOUSMATIQUE: ATTENDRE UN INDIEN, ÊTRE SURPRIS PAR UN OISEAU	32
CHAPITRE II	
UNE ÉCOUTE QUI GESTE UN MONDE	
QUATRE PROMENADES AVEC DES VACHERS DU SERTÃO	45
PREMIÈRE PROMENADE: À LA RECHERCHE D'UN TOUCHER AUDIO-VISUEL	46
DEUXIÈME PROMENADE: ENTRAÎNER LE CHANT D'ORPHÉE DANS L'AUDIO-VISUEL	52
TROISIÈME PROMENADE: ÉCHAPPER À UNE MORALE DE L'ÉCOUTE	56
QUATRIÈME PROMENADE: S'EXPOSER À «L'ENTRE DE NOUS»	67
CHAPITRE III	
LES «CONVULSIONS PAROXYSTIQUES» DE L'ACTEUR	
LA SYNCHRONISATION DE L'IMAGE ET DU SON SUR LE CORPS	
DE JERRY LEWIS	73
L'ACTEUR, FIGURE DE PROBLÉMATISATION AUDIO-VISUELLE	74
LE SYNCHRONISATEUR LEWIS: CAPTER, DISSONER, RÉFRACTER	80
SE METTRE EN BOUCHE L'EXPROPRIÉ: VOIX, BRUITS, SONS, MUSIQUES	84
L'ACTEUR DE CINÉMA: UN PARADOXE AUDIO-VISUEL	
SYNCHRONISATION ET GESTUS SOCIAL	97

CHAPITRE IV	
BRIGADOON, OU L'ENVERS MUSICAL DU MONDE	107
LA MATÉRIALITÉ DE LA MUSIQUE	
L'AUTONOMIE PRODUCTIVE DE LA MUSIQUE	
UN DRAME DE L'ESPACE ET DU TEMPS	119
CHAPITRE V	
LA RADIO, MODULATEUR DE L'AUDIBLE UNE RENAISSANCE SONORE DU PAYSAGE	133
UNE CIRCONSTANCE EMPIRIQUE: L'ENTRÉE DE LA RADIO DANS LE MONDE	139
UNE CONDITION DE POSSIBILITÉ: DÉFAILLANCE DE L'ENTENTE ET ÉMERGENCE DE L'ÉCOUTE	141
LA RENAISSANCE SONORE DU PAYSAGE	
LA MUSICALITÉ: UNE MACHINE ABSTRAITE	155
LA RÉALITE DE LA MODULATION: PERSONNAGE RYTHMIQUE ET PAYSAGE MÉLODIQUE	161
CHAPITRE VI	
OÙ EST LA MUSIQUE DU FILM ? POUR UNE ÉCOUTE MIMÉTIQUE AU CINÉMA	169
DRAMATISER LE MUSICAL, MUSICALISER LE FILM	180
UNE POSTURE PHONO-MUSICO-VISUELLE	184
DE LA MUSIQUE À LA MUSICALITÉ	190
ARCHITECTURE, MUSIQUE, CINÉMA	206
CONCLUSION	
LA MUSIQUE DE LA RELATION UNE RÉPÉTITION MIMÉTIQUE DE LA MORT DE MOLIÈRE,	
DE ROBERT WILSON	
BIBLIOGRAPHIE	221