

Université de Montréal

Poïétique de la création sonore au cinéma :
La figure de l'artiste-poïéticien

Pierre-Olivier Forest

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des arts et science
Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études cinématographiques

Janvier 2013

© Pierre-Olivier Forest janvier 2013

« I had always been interested, perhaps obsessed, in that seemingly uncrossable gulf between an early draft of a book or film and a finished product. How does one make that journey from there to here? »
(Ondaatje, 2002, XII).

« La pensée avant d'être œuvre est trajet »
(Michaux, 1971, p.22).

« Va jusqu'au bout de tes erreurs, au moins de quelques-unes, de façon à bien pouvoir observer le type. Sinon, t'arrêtant à mi-chemin, tu iras toujours aveuglément reprenant le même genre d'erreurs, de bout en bout de ta vie, ce que certains appelleront ta « destinée ». L'ennemie, qui est ta structure, force-le à se découvrir. Si tu n'as pas pu gauchir ta destinée, tu n'auras été qu'un appartement loué »
(Michaux, 1981, p.12).

« Oui, une nouvelle image de l'acte de penser, de son fonctionnement, de sa genèse dans la pensée elle-même, c'est bien ce que nous cherchons »
(Deleuze, 2002a, p.193).

Remerciement

Nous voudrions remercier notre directeur Serge Cardinal et l'ensemble de nos compères du laboratoire de recherche-création *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*.

Table des matières

Introduction	1
A Year from Monday... ..	1
Chapitre 1 : Un souci pour la poïétique.....	30
1.1- Mise en contexte : le praticien réflexif à l'ère des « sociétés de contrôle ».....	30
Chapitre 2 : Se donner les moyens de créer	41
2.1- Paul Valéry et la poïétique : ou la promesse de l'autoportrait moderne	41
2.2-Valéry au collège de France : pour un nouveau type d'étude de l'œuvre.....	45
2.3- De l'art poétique antique à la poïétique moderne : l'apport de Valéry.....	46
2.4- La poïétique appliquée comme pédagogie du faire au Moyen-âge et dans le modernisme	54
2.5- Mots d'ordre à Hollywood et le modernisme du cinéma : Danser dans les chaînes.....	66
2.6- Code du cinéma narratif-représentatif : normalisation de l'« écriture » sonore	69
2.7- La poïétique moderne et son écho : l'héritage de Pierre Schaeffer.....	75
2.8-Pratiques discursives et non discursives : leçon de mots et leçon de choses	83
Chapitre 3 : Se donner les moyens de la création sonore au cinéma.....	90
3.1- Outils et méthode de création sonore au cinéma : le cas Walter Murch.....	90
3.2- Murch père : leçon de maître et pédagogie de la perception.....	96
3.3- La science des "patterns" chez Murch : ou les fins supérieures de la technique.....	98
3.5- Walter Murch : la répétition problématique comme protocole de travail.....	104
3.6- Le corps collectif du cinéma : pour une résistance contre l'organisation organique du corps du cinéma (ou du film).....	107
3.7- Partage de l'écoute : entends-tu ce que j'entends?.....	110
Chapitre 4 : Faire celui qui peut faire l'œuvre	116
4.1- Le Gladiateur : poïétique, poésie et technique de soi	116
4.2- Les cahiers de Narcisse et le protocole spéculaire chez Valéry : le médium et le miroir	121
4.3- La chambre d'écho: l'écriture de l'écoute chez les musiciens concrets	122
4.4. Franck Warner : un musicien concret au cinéma?.....	128
Chapitre 5 : Cinéma, autopoïétique, sujet et la conquête de ce qu'on appelle penser.....	144
5.1- L'artifice et la technique littéraire chez Valéry : la maîtrise de soi et des autres.....	144
5.2- Valéry, le labyrinthe de la pensée et l'expérience du Moi pur : entre possible et impossible.....	148
5.3- Artaud ou la poïétique d'un automate : Qu'appelle-t-on penser?.....	162

5.4- Godard et l'autopoïétique : la pensée du Dehors	172
Conclusion : plis et déplis ou la vie dans les plis... ..	176
Retour sur le praticien réflexif : l'immanence et la surécoute.....	176

Résumé

Nous proposons, dans ce mémoire, d'explorer les possibilités pratiques et pédagogiques d'une approche autopoïétique de la création sonore au cinéma. Notre principal souci sera de saisir les modalités de l'*ascèse* propre aux artistes qui se livrent à une telle activité, comprise comme un « apprentissage de soi par soi » (Foucault), afin de faire *celui qui peut faire l'œuvre* (processus de subjectivation), et le rôle descriptif et opératoire de cet exercice - en tant qu'*effort pour penser de façon critique son propre savoir-faire* -, dans le *faire-œuvre* et l'invention de possibles dans l'écriture audio-visuelle cinématographique. Pour ce faire, d'une part, nous étudierons, à partir de témoignages autopoïétiques, le rapport réflexif de trois créateurs sonores à leur pratique et leur effort pour penser (et mettre en place) les conditions d'une pratique et d'une esthétique du son filmique comme forme d'art sonore dans un contexte audio-visuel, alors qu'ils travaillent dans un cadre normalisant : Randy Thom, Walter Murch et Franck Warner. D'autre part, nous recourons à différentes considérations théoriques (la théorie de l'art chez Deleuze et Guattari, la « surécoute » chez Szendy, l'histoire de la poïétique à partir de Valéry, etc.) et pratiques (la recherche musicale chez Schaeffer, la relation maître-apprenti, les rapports entre automatisme et pensée dans le cinéma moderne chez Artaud et Godard, etc.), afin de contextualiser et d'analyser ces expériences de création, avec l'objectif de problématiser la figure de l'*artiste-poïéticien* sur un plan éthique dans le sillage de la théorie des techniques de soi chez Foucault.

Mots-clés : cinéma, audio-visuel, création sonore, écoute, autopoïétique, subjectivation, technique de soi, éthique, automatisme, image de la pensée

Abstract

It is our aim, in this study, to explore the practical and pedagogical possibilities of an auto-poietic approach to *sound designing* in cinema. Our main concern is to grasp the modalities of the *asceticism* unique to artists of this trade, understood as a apprenticeship of the self, by the self (Foucault) in order to generate *the one who can make the work of art*, and the descriptive and operational roles of this exercise - *as a means of producing critical thought with respect to one's own know-how-*, in the making of the film and the invention of possibilities in audio-visual cinematographic "writing". To do this, firstly, based on various forms of autopoietic testimony, we study the reflexive relation of three sound designers (Randy Thom, Walter Murch and Frank Warner) with respect to their practice and their efforts to think (and put in place) the conditions of a practice and an esthetics of film sound as a form of sound art in the audio-visual context, while these are working in normative framework. Secondly, we will use various theoretical (the art theories of Deleuze and Guattari, the "surécoute" of Szendy, the history of poietic from Valéry, etc.) and practical (Schaeffer's musical research, the master-student relationship, the relationship between automatism and thought in the modern cinemas of Artaud and Godard, etc.) considerations to help contextualize and analyze these experiences of artistic creation, with the objective of problematizing the figure of the poietic-artist in the wake of Foucault's theories on the techniques of self.

Keywords: cinemas, audio-visual, sound design, listening, auto-poietic, subjectivization, technic of the self, ethics, automatism, thinking

Introduction

« J'ai souvent pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait, raconter pas à pas la marche progressive qu'a suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement »
(Edgard Allen Poe, 1932, p.985).

A Year from Monday¹...

C'est d'abord à un mémoire de recherche-crédation que nous avons travaillé. Bien que nous ayons par la suite modifié notre projet initial, à la faveur d'un mémoire théorique, nous croyons pertinent de débiter - avant (et afin) de préciser les données de notre problématique actuelle -, par quelques considérations « génétiques » sur le *trajet*² parcouru. Au départ, notre mémoire devait tout simplement comprendre deux choses : un *volet création* présenté sous la forme d'une production audio-visuelle ; un *volet recherche* présenté sous la forme d'un rapport écrit (appareil réflexif) à même de témoigner des recherches (et/ou des réflexions) préalables et nécessaires à la composition de notre film. Notre recherche-crédation devait donc prendre la forme plus spécifique d'une démarche *autopoïétique*. L'artiste Lorraine Paillé a déjà exploré une telle dynamique de travail avec son essai *Livres Livres* en 2004. Il s'agissait alors d'y faire la poïétique de sa propre démarche de création en arts visuels, la poïétique entendue comme « approche expérientielle des processus dynamiques en action dans la création d'une œuvre quel que soit le type de pratique artistique » (Paillé, 2004, p.11).

Néanmoins, dans la mesure où notre création devait elle-même toucher d'une certaine manière aux rapports complexes entre le cinéma et la pensée - en fait, entre images, automatisme, mouvement et pensée -, il nous a semblé pertinent, dans un tel contexte, de problématiser l'exercice autopoïétique auquel nous étions conviés à la lumière du problème que posait de tels rapports, une fois dit que la recherche-crédation engage elle-même un certain rapport entre pensée et image, automatisme et mouvement. Du moins, si l'on considère qu'une « recherche » se doit d'engager un geste ou un effort expérimental (*trajet* ou *voyage*) permettant à celui qui l'entreprend, d'une manière ou d'une autre, de *se déplacer* ; qu'un tel geste doit ainsi nous rendre sensibles à un ensemble d'« automatismes » (pratiques,

1. « D'où est venu votre titre, *A Year from Monday?* » - « D'un plan que nous avons formé avec un groupe d'amis, de nous retrouver à Mexico lundi prochain dans un an. Nous étions réunis un samedi, et notre plan n'a jamais pu se réaliser. C'est une forme de silence. (...) Du fait même que notre plan a échoué, du fait que nous avons été incapables de nous rencontrer, rien n'a échoué, le plan n'était pas un échec » (John Cage, entretiens avec D. Charles, 1976, p.111).

2. « La pensée avant d'être œuvre est trajet » (Michaux, 1971, p.22).

techniques, perceptifs, communicationnels, etc.) qu'il entend lever ; et que, dans le cas spécifique d'une recherche-crédation *en* cinéma, l'automatisme du défilement de l'image s'y trouve d'une certaine manière impliqué.

À ce titre, comment devions-nous comprendre et travailler concrètement avec cette contrainte académique? Impliquait-elle une modification considérable de notre méthode de travail habituelle, tel qu'elle s'était plus ou moins « spontanément » constituée? D'autant, que notre pratique des images et des signes cinématographiques était déjà fortement sous le signe de la réflexivité, et ce, qu'il s'agisse d'une réflexivité de notre pratique ou de nos œuvres. Que dire alors de l'activité de pensée à laquelle le *volet recherche* nous invitait et comment cette activité devait-elle se distinguer, s'arrimer, se conjuguer, faire « circuit » ou « court-circuit » avec l'activité de création proprement dite? Dans ce cas, quelle forme et quelle utilité de l'appareil réflexif? Pouvions-nous espérer des effets concrets sur la réalisation de notre œuvre et sur sa configuration poétique? Et si tel était le cas, était-ce tout simplement mener deux activités distinctes et successives, où nous aurions eu à passer de la réflexion à la production audio-visuelle, de la pensée à la création, de la théorie à la pratique, du concept à l'image ou de l'idéation à l'action? Ou bien, cette « conjonction » méritait qu'on se questionne à son sujet, pour en tirer toutes les conséquences ou les possibilités pratiques, pédagogiques, esthétiques, voire politiques et éthiques. Qu'en étaient-ils alors des rapports entre *cinéma* et *pensée* dans ce qui se présentait *a priori* comme une double tâche (de recherche et de création)? Était-il possible de problématiser le geste de création cinématographique autopoïétique auquel nous étions conviés, en prenant en compte le problème des rapports entre l'image de cinéma et la pensée, entre l'art cinématographique et l'acte de penser, de telle manière que la figure même de la pensée qu'auraient « dessinée » notre geste de création (autopoïétique) et son résultat (notre œuvre) en aurait été affectée profondément? En fait, nous cherchions dans ces « complications » à explorer sur un plan pratique ce que le philosophe Gilles Deleuze appelle une nouvelle *image de la pensée* : « Oui, une nouvelle image de l'acte de penser, de son fonctionnement, de sa genèse dans la pensée elle-même, c'est bien ce que nous cherchons » (Deleuze, 2002a, p.193). Le concept d'*image*

*de la pensée*³ signifie, ici, l'image implicite (virtuelle, abstraite, diagrammatique, etc.) que la pensée donne d'elle-même et de « ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée » (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.185).

Mais qu'entend-on nous exactement par les rapports entre le cinéma et la pensée? Le problème de ces *rappports*, au fond, nous ramène à un thème qui était déjà d'une grande importance chez les pionniers du cinéma (Eisenstein, Epstein, Faure, Gance, etc.). Ceux-ci voyaient en cet art industriel, à partir de son dispositif technique même, une véritable révolution pour la pensée, l'avènement d'une « nouvelle pensée », à même de mettre en jeu de différentes manières les notions de mouvement et d'automatisme. C'est notamment le mouvement automatique de l'image cinématographique (son automouvement) - ou son autotemporalisation - qui aurait la force de faire monter en nous, sous la pression d'un choc ou plutôt d'un *noochoc*⁴, un *automate spirituel*, automate qui « réagit à son tour sur lui (le cinéma) » (Deleuze, 1985, p. 203). Chez Eisenstein, l'espoir révolutionnaire trouve avec le cinéma la promesse d'un art des masses émancipateur, capable de dresser le penseur en nous, d'imposer le *choc* qui force à penser, faisant ainsi de chaque individu de la masse un sujet autonome capable de penser, voire de penser dialectiquement. Bien entendu, la chose se complique dans la mesure où c'est en imposant par le déroulement automatique de l'image un déroulement mental au spectateur, que cette expérience est censée délivrer la masse de l'automatisme mental qui la maintient en joug et empêche précisément au sujet ou au penseur possible (*en puissance* en chacun de nous) de s'actualiser, c'est-à-dire de passer d'une possibilité *de droit* (possible) à une existence réelle ou *de fait* (réelle ou actuelle).

De nos jours, le développement explicite de tels rapports est notamment présent chez le cinéaste Jean-Luc Godard - bien que fort différent dans le détail -, qui continue à considérer

3. Comme nous le verrons chez Deleuze et Guattari (Deleuze et Guattari : 1991/2005), *l'image de la pensée* est le plan d'immanence de la pensée (plan de consistance ou plan de composition pour l'art), schéma implicite et abstrait qui doit être distinguée de la méthode employée (des outils, de la technique, du matériau, etc.) ou des composés de sensations propres à l'art (percepts et affects), et sur lequel se distribuent pourtant ces mêmes éléments. Néanmoins, le plan de composition esthétique, tout comme les composés de sensation qui le peuplera sont à créer (le plan ne préexistant pas à la création de composés de sensation tout comme il n'est pas tracé *a posteriori* par eux) et engage l'intervention ou l'intermédiaire, dans le cas de l'art, d'une figure esthétique (ce que nous entendons par la figure du penseur), sorte d'équivalent du personnage conceptuel pour la philosophie (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.42-43), et d'un espace de création, d'un « atelier ».

4. Du mot « noos », mot grec qui désigne la pensée. Le *noochoc* est *ce qui donne à penser* ou plus précisément : « la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc » (Deleuze, 1985, p.204).

le « cinématographe » comme un *outil expérimental pour la pensée*. Le cinéma serait fait quant à lui pour rendre perceptible *l'imperceptible* et penser *l'impensable*, à partir d'un heurt pour la sensibilité que « communique » l'agencement hétérogène des composantes de l'image, mettant ainsi en mouvement la pensée, dans l'espoir éventuel de *penser autrement*. D'ailleurs, Godard donne à une telle dynamique de création et à l'expérience du cinéma qui en découle, une dimension à la fois pratique, réflexive, pédagogique et critique, et qui vaut au fond autant pour le voir que pour la pensée ou l'écoute : « Moi, je dis que le cinéma a un rôle : voir comment on voit » (Godard, 1985. p.578). À ce titre, on rencontre déjà chez Antonin Artaud l'idée que le problème de la pensée et de sa genèse est l'objet du véritable cinéma, c'est-à-dire que l'objet/sujet le plus élevé du cinéma est la pensée et son fonctionnement : « Ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de joindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau? » (Artaud, 1970a, p.57). À ce sujet, le philosophe Gilles Deleuze précise que « (...) le cinéma a toujours voulu construire une image de la pensée, des mécanismes de la pensée. Et il n'est nullement abstrait pour cela, au contraire ». En fait, il y aurait « dans le concept même un rapport avec l'image, et dans l'image un rapport avec le concept » (Deleuze, 1990/2003, p.91). Ce qui, sous un autre aspect, concerne aussi l'automatisme : « Nous écrivons rarement sur l'automatisme qui préside à l'accomplissement de nos pensées » (Artaud, 1970a, p.237). En fait, chez Artaud, le geste ou le *faire* cinématographique était une manière d'« écrire » et d'explorer cet automatisme « qui préside à l'accomplissement de nos pensées », à partir d'une méthode qui, comme pour Eisenstein et les autres pionniers, met elle-même en jeu automatisme et mouvement. Méthode elle aussi d'apparence paradoxale, car elle se réclame d'une écriture à la fois automatique et critique⁵, à condition « de comprendre que l'écriture automatique n'est pas du tout une absence de composition, mais un contrôle supérieur unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée (...) » (Deleuze, 1985, p.215). Par une « magie » liée à son mouvement automatique, le cinéma devait être un remède à l'envoutement généralisé qui fait

5. De manière analogue, Salvador Dali se réclame d'une forme spécifique d'écriture automatique, soit ce qu'il appelle une *méthode paranoïaque critique* : « C'est une écriture qui sans doute prétend suivre ou exprimer les mécanismes inconscients de la pensée. Mais ce serait une définition très insuffisante, car bizarrement sans que l'on comprenne encore pourquoi, (...) ils insistent sur « ne croyez pas que c'est une écriture sans contrôle ». Quel est le type de contrôle qui convient à l'expression des mécanismes inconscients de la pensée? (...) Ils se réclament tous d'un contrôle, à commencer par Dali, puisqu'il ne fait pas de la paranoïa, il fait de la paranoïa un usage critique, la paranoïa devient une méthode de critique du monde et de ses apparences » (La voix de Gilles Deleuze, cours en ligne, cours 67, 30/10/1984, partie 5).

de nous tous des « possédés », des automates psychiques ou psychologiques, car c'est bien « (...) la logique anatomique de l'homme moderne de n'avoir jamais pu vivre, ni penser vivre, qu'en possédé » (Artaud, 1970a, p.21). Artaud exigeait à ce titre des films qui proposent de « véritables situations psychiques où la pensée coincée cherche une subtile issue (...) et dont le drame découlerait d'un heurt fait pour les yeux, puisés si l'on ose dire, dans la substance même du regard » (Artaud, 1970a, p.22 et p.76). Dans de telles situations, les personnages, sorte de doubles du cinéaste, figurent comme des automates prisonniers de situations qui redoublent tout en la dédoublant la situation autant pratique qu'existentielle du cinéaste. Ainsi, le cinéma devait être « *essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation* » (Artaud, 1970b, p.70). L'art cinématographique « véritable » serait alors capable d'atteindre « au profond renouvellement de la matière plastique des images, à une véritable libération, libération non point hasardeuse, mais liée et précise, de toutes les forces sombres de la pensée » (Artaud, 1970b, p.70).

Mais voilà, cette expérience singulière du cinéma qui met en jeu *son* et *notre* automatisme dans un dynamisme qui relance la pensée et la création, en appelle chez Artaud et chez Godard à une toute autre *image de la pensée* (à une autre figure du penseur, ou du penseur dans le penseur et de son « atelier ») que celle dessinée par les pionniers du cinéma, et par conséquent, implique une autre manière d'assurer la « genèse de la pensée dans la pensée elle-même » (Deleuze, 2002a, p.193). Deleuze parle d'ailleurs d'une seconde figure du *noocho* et de l'automate spirituel pour le cinéma moderne - dans le volume 2 de *Cinéma* (1985) sur *l'Image-Temps* (p.203 à 245) -, où Artaud (comme précurseur du cinéma moderne) et Godard jouent un rôle central. Dans ce cas, c'est plutôt à notre impuissance à penser (qui constitue pourtant la plus haute puissance de la pensée) et à l'éclatement de tout monologue intérieur (qui suppose l'intériorité d'un sujet, d'un moi) que nous renvoie la figure de la pensée que tracerait les pratiques et les œuvres respectives d'Artaud et de Godard. Ce qui transforme radicalement les rapports entre pensée et image, automatisme et mouvement, et de façon générale, la manière de voir le cinéma comme un « outil pour la pensée ». À ce titre, si le cinéma se présente comme une activité de pensée possédant ses moyens propres⁶,

6. Pour le philosophe Gilles Deleuze, la création cinématographique est une activité de pensée tout aussi légitime que la

dont l'objet est le « fonctionnement » de la pensée, voire une expérience à même de mettre *en mouvement la pensée* : apprendre la pensée, mettre en mouvement la pensée et conquérir les puissances de son art sont une seule et même chose. Dans ce cas, encore faut-il savoir comment parvenir à penser avec les moyens du cinéma? Car comme nous le rappelle le philosophe Martin Heidegger, pour « que penser soit en notre pouvoir, nous devons l'apprendre » (Heidegger, 1959, p.22). Ce qui implique non seulement qu'il y ait une manière de *penser en cinéma*, ou du moins que le cinéma puisse nous faire penser, mais surtout qu'apprendre cette pensée est bien en notre pouvoir, et qu'il y a une « méthode » pour apprendre cet *art de penser* :

Dès l'instant où nous acceptons d'apprendre, nous avouons par-là que nous ne pouvons pas encore penser. On regarde pourtant l'homme comme l'être qui peut penser. À juste titre, car l'homme est l'animal raisonnable (...). Être vivant raisonnable, l'homme doit pouvoir penser dès qu'il le veut. Mais peut-être l'homme veut-il penser et ne le peut-il point? (...) L'homme peut penser dans la mesure où il en a la possibilité. Seulement ce possible ne nous garantit pas encore que nous en soyons capables (Heidegger, 1958, p.151)

Pourtant pour Heidegger, ce qui nous forcerait le plus à penser aujourd'hui, et il rejoint d'une certaine manière sur ce point Artaud et Godard, c'est qu'on ne pense pas *encore et toujours*, c'est-à-dire que le « (...) point le plus critique » pour l'homme moderne se montre « (...) en ceci que nous ne pensons pas encore. Toujours pas encore, bien que l'état du monde donne toujours davantage à penser » (Heidegger, 1958, p.153). Un tel diagnostic sur les conditions modernes de la pensée et sur la situation du penseur, comme nous le verrons, ont des conséquences sur la manière de concevoir l'exercice autopoïétique lorsqu'il s'agit de saisir le procès d'individuation de l'artiste (la mise en mouvement de sa pensée ou sa subjectivation) et de l'œuvre (son individuation par le « mouvement » de l'artiste), les enjeux pratiques et pédagogiques de cet exercice, et sur son issue poétique (création de figures poétiques).

Afin d'explorer de tels rapports entre cinéma et pensée, notre effort de composition était inséparable de la mise sur pied d'un chantier expérimental visant à explorer les *possibles de la composition audio-visuelle cinématographique*, dans la mesure où c'est par agencements audio-visuels que le *cinéma pense* ou qu'on pourrait *penser en cinéma*. Le terme

philosophie, comme l'indique d'ailleurs ce commentaire dans l'avant-propos de *Cinéma 1* : « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concept » (Deleuze, 1983a, p.7-8).

possible nous renvoie ici à la création comme création de nouvelles possibilités⁷. C'est notamment en accordant une attention particulière à la création sonore et à sa relation « problématique » avec l'image visuelle que nous espérons explorer et inventer de tels possibles, et, de ce fait, conquérir progressivement les puissances de notre art. Nous désirions aborder le tout à partir d'un tel « souci », en tâchant de ne jamais oublier la « nature » audiovisuelle du cinéma, car la création sonore (prise de son, montage, bruitage, musique, mixage et conception) nous semblait au cœur d'enjeux à la fois pratiques, perceptifs, esthétiques, éthiques et politiques. En effet, la création sonore au cinéma, du moins dans le cadre normatif du cinéma narratif-représentatif dominant, demeure largement conventionnelle et codifiée.

En parallèle à notre effort de composition audio-visuelle, le *volet recherche* de notre démarche devait donc prendre la forme d'une étude auto-poïétique : c'est-à-dire d'observer et d'étudier de manière critique notre propre démarche de création cinématographique, et ce, au moment même où nous étions aux prises avec l'œuvre *en train de se faire*. D'une part, nous cherchions une réponse au désir formulé par Poe (cité en exergue), en montant, en parallèle à la composition de l'œuvre, une sorte de journal de bord : un document dans lequel nous aurions raconté « pas à pas la marche progressive » de notre activité de création et de pensée cinématographiques. Nous voulions donner à lire une *pensée en mouvement*, en exposer « ses tâtonnements, ses hésitations, ses brusqueries, ses accentuations, ses brouillons, ses reprises, ses retours en arrière (...) » (Michaux, 1950, p.120). D'autre part, nous aurions souhaité conserver les divers *artéfacts* de la production (esquisses, scénarimages, brouillons et versions de scénario, partitions, photographies, maquette sonore, esquisse musicale, versions du montage, feuilles de mixages, etc.), afin de constituer une sorte de *dossier génétique*

7. Il faut ici souligner la distinction bergsonienne entre deux acceptions du terme possible à laquelle nous nous référerons. Il importe de distinguer un usage positif du terme (l'individuation est alors pensée à travers le couple virtuel/actuel) où « la durée, envisagée comme évolution créatrice » est « création perpétuelle de possibilité et non pas seulement de réalité », d'un usage négatif (mettant en jeu le couple possible/réel) où on considère qu'un « événement ne se serait pas accompli s'il n'avait pu s'accomplir : de sorte qu'avant d'être réel, il faut qu'il ait été possible ». Ainsi, une œuvre est possible dans la mesure où « il n'y a pas d'obstacle insurmontable à sa réalisation. Mais de ce sens tout négatif du mot on passe, sans y prendre garde, à un sens positif : on se figure que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation ; - conception absurde dans le cas d'une œuvre d'art, car dès que le musicien a l'idée précise et complète de la symphonie qu'il fera, sa symphonie est faite » (Bergson, 2013, p.13). Il faudra donc faire la différence entre le simple passage à la réalité d'une possibilité préformée, préexistante, mais qui demeurerait en puissance et la création non seulement de nouvelles réalités, mais aussi par le fait même (l'actualisation de singularités pré-individuelles virtuelles) la création de nouveaux possibles.

de « l'avant texte »⁸, de tout ce qui vient avant le film achevé et qui permet une reconstruction plus ou moins schématique du processus de création dans son ensemble. Ce dossier devait prendre la forme de traces écrites, graphiques, visuelles et sonores du travail de « conception » et de composition, que nous aurions glissées en annexe de notre appareil réflexif et en « supplément » de notre film :

(...) comme ce serait émouvant, pourtant, de trouver tout autour d'une cathédrale, les beaux restes en pierre de tentatives avortées, les ébauches à demi terminées, d'autres menées plus loin, mais tout de même arrêtées avant la fin, tous ces commencements de cathédrales se pressant autour de la grande, ou se tenant à côté ou derrière elle, pour exprimer ce que purement elle seule peut exprimer, mais ce que généreusement et sincèrement, seul l'ensemble de toutes exprime) (Michaux, 1950, p.121).

Pour René Passeron, un des principaux acteurs ayant contribué à la postérité de la poétique (poïétique) valérienne, la poïétique vise à approcher le phénomène de la création artistique en tant que « conduite instauratrice – non les idées qu'on se fait de celle-ci, mais la conduite même - telle qu'on peut en prendre conscience pendant le travail » (Passeron, 1982, p.9). Ainsi, la poïétique s'entend d'abord comme l'étude de la *faisance* d'une œuvre, d'un *poïein* (du grec ancien *ποίησις* : « action de faire », « création »), et, ici, plus spécifiquement à celle du *faire artiste*, et, dans le cas précis qui nous occupe, à la genèse des images et des signes cinématographiques. Toujours selon Passeron, la poïétique comme discipline théorique⁹ nous renverrait aujourd'hui à une philosophie et une anthropologie de la création dont l'objet d'étude, dans le cas de la production artistique, n'est pas l'artiste « mais le rapport dynamique qui l'unit à son œuvre pendant qu'il est aux prises avec elle » (Passeron, 1996, p.16). C'est donc la façon dont s'y prend l'artiste dans son « atelier » qui est révélatrice pour le *poïéticien*. Cependant, notons que l'« atelier » comme *espace de création* ne se réduit pas à un simple lieu physique concret, tout comme le « faire » du créateur (sa manière de travailler, sa méthode, les outils dont il se dote, etc.) est inséparable d'un certain « vécu ». D'ailleurs, la poïétique trouve un grand intérêt dans la *phénoménologie*, au sens large, comme « science » ou « psychologie » descriptive de l'expérience (ou de la perception) propre à « la conduite instauratrice » *in actu*. L'« atelier » de l'artiste se présente plutôt, dans cette perspective,

8. Une telle expression est empruntée à la critique génétique littéraire. L'avant-texte est « (...) l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui » (Bellemin-Noël, 1972, p.15).

9. En tant que discipline ayant son objet propre, la poïétique se veut essentiellement une « sorte de discipline « transversale », qui a d'abord pour objet, dans toutes les sciences – et pas seulement les sciences humaines – les multiples facettes de son objet, qui n'est ni l'œuvre à proprement parler, ni l'homme, ou le groupe producteur, mais les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans le meilleur cas) à l'existence » (Passeron, 1996, p.23).

comme un « champ » d'expérience composé ou déterminé par des relations précises et variables entre des lieux physiques, des appareils et des outils techniques, des gestes (de capture, de composition, etc.), des postures d'écoute, des perceptions, des schèmes, des idées, des représentations, des discours, des matériaux, des règles, des protocoles, des procédures, des collaborateurs, un rapport au monde, etc. L'ensemble de ces éléments et composantes hétérogènes constitue l'espace ou l'« architecture »¹⁰ même du « rapport dynamique entre artiste et œuvre » dont parle Passeron tel qu'il se déploie *in actu*. L'atelier, le studio ou encore la salle de mixage sont des lieux tout aussi physiques que mentaux, matériels qu'expérientiels, techniques qu'esthétiques. Comme l'indique à ce titre Valéry : « Mon esprit est un laboratoire » (Valéry, 2001, p.423). D'ailleurs, pour Passeron, tout ce qui s'enseigne en art, des considérations techniques les plus rudimentaires à la formation d'une écoute praticienne, en passant par les balbutiements de la composition, relève de la *poïétique appliquée* : « (...) qu'est-ce qu'une école d'art, sinon un institut de poïétique appliquée » (Passeron, 1996, p.24). C'est donc ce « rapport dynamique » entre l'artiste et l'œuvre pendant qu'il « est aux prises avec elle » qui constitue l'objet ou le champ pratique sur lequel porte l'analyse poïétique, mais qui peut tout aussi bien être, dans un contexte de formation, *ce à quoi il faut initier l'apprenti* (poïétique appliquée), et en définitive ce sur quoi porte le regard ou l'exercice autopoïétique : c'est-à-dire le champ ou le « corps » expérientiel de la création en lui-même, où se joue le rapport entre un « sujet » artiste et un « objet » artistique, ou encore, la constitution et la mise en mouvement mutuelles du « sujet » (créateur) et de l'« objet » (créé).

Sur un plan théorique, l'approche poïétique invite à entrer dans l'« atelier » en tant qu'il constitue la cellule opératoire du créateur, la « salle » de son entraînement et de son exécution - voire le champ de sa constitution en tant qu'artiste -, afin de le voir *à l'œuvre*, non seulement par les voies d'une éventuelle observation directe, mais en s'intéressant notamment aux divers *artefacts* de sa production (dossier génétique), autant qu'à ce qu'il a pu dire ou écrire dans le contexte de sa pratique (matériau réflexif). En fait, M. Zérafra identifie trois principales méthodes de recherche en poïétique. Dans une première voie, le poïéticien peut

10. Comme nous le verrons, il est possible de dégager d'une telle « architecture » une image de la pensée qu'elle trace et présuppose à la fois.

chercher, à partir « de la structure formelle, poétique, d'une œuvre », à remonter à « sa genèse et (à) son développement (...) », en confrontant le contenu d'un carnet de travail et les écrits théoriques d'un artiste, avec les structures dominantes de ses œuvres (Zéraffa, 1975, p.71). Avec une telle méthode, l'approche poïétique doit notamment s'interroger, dans le cas du cinéma, sur les moyens et le contexte problématique de la genèse des signes et des images cinématographiques. Le poïéticien peut autant s'appliquer à déterminer les conditions générales d'une pratique et d'une esthétique audio-visuelle, que de décrire dans le détail les conditions spécifiques de fabrication d'un ensemble singulier d'images. Il s'agit alors de dégager la singularité expressive d'une création audio-visuelle, c'est-à-dire le « principe de production qui (la) fait (...) apparaître dans sa singularité » (Cardinal, 2010, p.92). Pour les musicologues Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, l'analyse poïétique d'une œuvre vise d'abord à identifier les *techniques* et les *stratégies poïétiques* qui présidèrent à sa fabrication (les intentions de composition, le solfège employé, le matériau, les outils, les procédures et les protocoles de travail, etc.), soit tout ce qui a eu une importance (matérielle, technique, procédurale, relationnelle, communicationnelle, somatique, mentale, imaginaire, fantasmatique, etc.) pour le ou les créateurs au moment d'instaurer l'œuvre. Grossièrement, tout ce qui constitue le « tissu » expérientiel propre à une telle tâche ou qui caractérise l'espace de production dynamique dans lequel s'opère le procès d'individuation de l'œuvre peut entrer dans l'analyse. Une seconde voie concerne une analyse de documents (brouillons, esquisses, études préalables, versions de travail, plans, etc.) « (...) qui ont conduit l'artiste à l'œuvre proprement dite (...) ». Cette méthode est centrale notamment pour la génétique littéraire qui vise grossièrement à « traquer le devenir d'une œuvre en étudiant les traces écrites de sa genèse » (Grésillon, 1994, p.1). Finalement, la recherche peut emprunter une troisième voie et recourir à la méthode d'observation directe. Dans un tel cas, il s'agit d'observer et d'analyser « l'élaboration d'une œuvre en y assistant et en interrogeant l'artiste. Méthode rendue relativement plus aisée aujourd'hui que par le passé (plus nécessaire aussi) du fait qu'en bien des cas le créateur (John Cage, par exemple) tient à différencier le moins possible son œuvre des recherches ou expériences qui la produisent » (Zéraffa, 1975, p.71).

Bien entendu, l'exercice autopoïétique (ou la *poïétique intégrée au faire*) implique que cette méthode d'observation directe soit portée sur soi-même et sa propre pratique. Le créateur cherche ainsi à saisir et à décrire, à partir d'une forme d'auto-observation, les linéaments du rapport dynamique qui l'unit à son œuvre « pendant qu'il est aux prises avec elle », en exposant les diverses techniques et stratégies poïétiques employées au moment du *faire*, en décrivant les enjeux de la pratique et la genèse d'une certaine *poétique audiovisuelle*. Ce qui évoque d'ailleurs, comme le mentionne Zérafra, une tendance de plus en plus marquée dans l'art contemporain à la réflexivité pratique du créateur en un sens analogue à celle du poïéticien qui entend saisir le *faire-œuvre* dans sa réalité concrète, et, de manière solidaire, que cet exercice appartienne quelque part à l'œuvre : d'où la configuration nouvelle dans laquelle évolue cette figure du praticien réflexif en art (ou de l'artiste-poïéticien) dans la création artistique moderne ou contemporaine. Il y a là l'idée d'un effort poïétique *explicitement intégré au faire*, caractéristique d'un « souci » de réflexivité dans sa pratique, mais qui rend aussi une telle réflexivité inséparable de la réflexivité de l'œuvre même (du « texte » filmique lui-même et sur lui-même), et dont l'articulation donne lieu à une sorte de *poétique de l'œuvre en acte* qui entremêle de manière variable produit et production, œuvre et processus. Grossièrement, on parle d'une *poétique de l'œuvre en acte* dans la mesure où « le roman (par exemple) cesse d'être l'écriture d'une histoire pour devenir l'histoire d'une écriture » (Grésillon, 1994, p.42). Pour le généticien de la littérature Louis Hay, l'enjeu de la révolution poétique au tournant du 19^e et du 20^e siècle en France qui fut « l'œuvre des écrivains qui se rencontraient autour de Mallarmé : Valéry, Proust, Gide », se résumait à vouloir « mettre l'activité de l'esprit au centre de l'œuvre » (Hay, 2007a, p.6). Néanmoins, une telle recherche est déjà présente chez les romantiques : « La pensée de l'œuvre comme mouvement, comme acte de création, est déjà fermement inscrite dans la réflexion esthétique du premier romantisme allemand. Dès la fin du XVIII^e siècle, on lit sous la plume de Novalis : « Les produits authentiques de l'art doivent reproduire leur propre production. Le créé fait renaître la création » » (Hay, 2007a, p.1). Une telle tendance de l'art moderne ou contemporain a tout à voir avec la première mouture de notre projet de maîtrise¹¹.

11. À ce titre, les pratiques cinématographiques d'Antonin Artaud et de Jean-Luc Godard seront pour nous exemplaires, dans la mesure où ces dernières donnent une vie nouvelle aux aspirations romantiques qui culminent dans une forme de *pensée audiovisuelle (réflexive ou critique) en acte*, inséparable d'une pédagogie de la perception qui vaut autant pour le créateur à

En fait, on peut identifier trois niveaux de « réflexion » impliqués dans notre travail cinématographique : l'idée d'un rapport intime entre le cinéma et le fonctionnement de la pensée (le cinéma pense ou est un outil pour la pensée) ; l'importance d'une pratique réfléchie et réflexive ; et, enfin, la dimension réflexive du texte filmique lui-même. Ces trois niveaux devaient, d'une certaine manière, fonctionner ensemble et rendre ainsi inséparables une « réflexivité » du praticien, du cinéma et du texte, ou plutôt, se problématiser l'une l'autre, l'une par l'autre, afin que puisse s'articuler ou se conjuguer de manière singulière non seulement *recherche* et *création*, mais aussi *pensée* et *mouvement*, *automatisme* et *images*. À ce titre, dans *La Naissance d'Icare*, Passeron indique que la poïétique n'est pas la création, mais la *pensée possible* de la création qui cherche à « élucider, autant que faire se peut, le phénomène de la création (...) » (Passeron, 1996, p.43). Néanmoins, la conduite créatrice est aussi « une pensée en action, comme l'œuvre sera, dès le niveau profond de son existence objectale, une pensée matérialisée » (Passeron, 1996, p.42). D'ailleurs, pour ce dernier, c'est par l'activité de peindre (par exemple) « (...) que le peintre accède à une méta-peinture qui n'est autre que la conscience prise de l'activité de peindre ». La poïétique se fait ainsi « lucidité autocritique du créateur et comme (une) science d'observation » (Passeron, 1996, p.44). Ce qui génère des questionnements contradictoires. D'une part, cela le pousse à s'interroger sur un possible empêchement de l'activité créatrice qu'impliquerait une trop grande conscience ou réflexivité engagée dans la tâche. D'autre part, il se demande si la poïétique n'est pas simplement « la prise de conscience en toute œuvre, de ce qui sauve l'esprit de la boue et du sens (...) » (Passeron, 1996, p.45). Du moins, si la conduite créatrice est en elle-même une *pensée en acte*, ne retrouve-t-on pas, dans l'activité de création autopoïétique, la figure du *penseur dans le penseur* et d'un effort pour faire naître de l'intérieur même d'une recherche-création par les moyens de l'audio-visuel la *pensée dans la pensée*. En fait, si faire du cinéma c'est penser « qu'il y a une pensée chez ces grands auteurs, et que faire un film est affaire de pensée vivante, créatrice » (Deleuze, 2003, p.202), alors l'exercice autopoïétique *en tant que tel* participe des moyens (ou des opérations de pensée) pour *faire œuvre*. La pensée créative cinématographique se déploie ainsi dans toutes sortes de

l'intérieur de son processus de création que pour la poétique de l'œuvre elle-même et la manière dont celle-ci entend ménager une expérience aux spectateurs.

pratiques discursives (écrits, entretiens, correspondances, théories et description, etc.) et non discursives (observation, écoute, examen de conscience, exercice pratique, étude et expérimentation, etc.). De plus, l'autopoiétique, en tant que pratique de la pensée, cherche à penser la création, elle-même activité pensante. Elle est ainsi liée à un paradoxe : « Comment la pensée peut-elle poser la question du commencement de la pensée? » (Agamben, 2006, p.13). Dans le cas qui nous intéresse, comment peut-on penser ou problématiser *l'engendrement de la pensée créatrice dans la pensée* dans la création sonore au cinéma à partir de cette figure « réflexive » de l'artiste-poïéticien, comprise comme la présence du *penseur dans le penseur*?

Les trois niveaux de réflexivité de notre pratique devaient par conséquent nous permettre d'aller au-delà d'une simple « mise en abîme » du processus de création dans l'œuvre, et, surtout, d'une prise de distance *a posteriori* par rapport au processus de création. L'objectif était d'assurer ainsi le déploiement d'une véritable recherche critique *sur et par* les moyens de l'audio-visuel comme manière de penser et d'explorer le fonctionnement de la pensée par le cinéma. Démarche qui aurait à la fois assuré notre formation et la mise en place de notre méthode et de nos outils *taillés sur mesure*, à même le processus génétique du *film à faire*, mais aussi l'exploration des rapports entre cinéma et pensée, automatisme et mouvement. Il fallait donc chercher à « joindre » la « réalité intime » de notre « cerveau », le mouvement de l'image et le mouvement de la pensée, non seulement afin de *saisir* et de *mettre en forme cinématographiquement* les « mécanismes de la pensée ». Mais aussi, et surtout, pour que cette machination « injecte » le véritable mouvement *dans* la pensée.

Dans une telle perspective, notre objectif général était de parvenir à évaluer de manière expérimentale l'intérêt pratique et pédagogique d'un tel effort *autopoiétique* : nous voulions éprouver son incidence concrète sur le processus même du *faire*, sur son déploiement concret à travers un ensemble de procédures, de protocoles, d'outils de création, etc., et sur la conquête des puissances de notre art. Dans un tel cas, nos deux objectifs, soit de se livrer à une expérimentation audio-visuelle et d'en faire la poïétique, étaient inséparables, cooccurents, voire indiscernables. Ceci, dans la mesure où il s'agissait d'affirmer

l'importance accordée au sein de notre *écriture audio-visuelle*, à la critique active portée sur notre propre processus de création, partant du principe que la composition de notre idée-cinéma exigeait, comme nous l'avons mentionné, des moyens *taillés sur mesure*, et, par conséquent, gagnait à être pensé de manière critique et *in actu*. Il ne s'agissait donc pas de décrire le processus de l'extérieur, mais de mettre en place, de façon systématique et rigoureuse, un *va-et-vient* créatif entre la *pratique* et un *effort poïétique*, comme deux plateaux d'une même œuvre, c'est-à-dire comme des « régions continues d'intensité » (Deleuze et Guattari : 1980). À ce titre, notre appareil réflexif aurait été à la fois le portrait (spirituel, technique, etc.) d'une démarche de création et un outil pour le *faire*, un de journal de bord et de naufrages. Un journal où nous aurions non seulement souhaité rendre compte de notre démarche *problématique* et *problématisante* au moment même où elle se déployait, mais en se servant d'un tel « détour » par l'écrit pour en faire un moyen de création. L'exercice autopoïétique aurait alors permis une problématisation des formes audio-visuelles cinématographiques et des règles, des usages, des protocoles, des schèmes, des automatismes, etc., impliqués dans le processus créateur, ainsi que la constitution d'« outils » de travail (outils de conception, de composition, de médiation, bricolage de gestes, etc.) spécifiques au processus génétique d'un film à faire (*faire-film*) singulier. Bien entendu, la *poïétique* comme observation et étude critique du *faire* et la *poétique* comme création de figures et de formes esthétiques (narratives, rhétoriques, etc.) par agencements sonores (voix, paroles, musiques, sons et bruits) et visuels (image, cadrage, plan, scène, montage, etc.), sont ici intimement liées, voire solidaire, ou du moins, telle était l'hypothèse que nous voulions éprouver.

C'est à partir de notre propre pratique, en étant attentif à divers problèmes que nous rencontrions, et à travers une volonté d'apprentissage, que la nécessité d'un effort *poïétique intégrée au faire* plus affirmé s'est fait sentir. Une telle approche semblait potentiellement d'une grande richesse à l'intérieur d'un cadre pédagogique. Il s'agissait cette fois d'intensifier cette pratique, exercice qui fut d'ailleurs incité par un contexte d'enseignement et de partage autour des *moyens de la création sonore au cinéma*. Il fallait donc mettre de l'avant la valeur pratique, pédagogique et éventuellement poétique ou esthétique, de l'auto-observation et de l'autocritique, des notes diverses de « brainstorming », des esquisses, des poèmes, des

dessins, des partitions « patentées », des photomontages, du scénario-vidéo, du collage de citations diverses, mais aussi du *blabla*, de l'échange et du partage autour de la création, de l'expérimentation, etc. De toutes ces manières (très foisonnantes, interdisciplinaires, bricolées, etc.), où nous cherchions à la fois à nous exprimer sur notre art (à l'inventer, à le tâtonner, à l'étudier, etc.) et sur la réalité problématique de notre *idée-cinéma* pendant que nous la composions. En somme, il aurait fallu rendre compte du travail de composition esthétique de notre film, en documentant par écrit les étapes successives de cette activité pensante, mais en composant un texte investi de manière active et critique dans le *problème de l'œuvre d'art à faire*. Ce qui aurait éventuellement permis de décrire le fonctionnement et les principes de composition de notre poétique audio-visuelle ou son principe génétique. Néanmoins, pour certaines raisons touchant à sa nécessité même et à son devenir, notre film est encore en chantier. Sans chercher à justifier un tel report, nous avons donc tenté de tirer profit de cette situation pour en développer les tenants et les aboutissants. Notre objectif demeure ainsi double, c'est-à-dire qu'il s'agit de présenter le portrait d'artistes au travail (étude poétique), en insistant, pour ainsi dire, sur l'importance que l'« autoportrait » au sens large (l'autopoïétique) trouve au cœur même de leur processus créateur, non seulement comme une manière de problématiser son propre savoir-faire de façon générale et de transformer rétroactivement sa manière de *faire un film*, mais comme manière de remettre en jeu dans un même geste les forces génétiques de l'œuvre, tout autant que celles de l'artiste inscrit dans le procès d'individuation de l'œuvre. Mais voilà, comme nous l'avons mentionné, toutes les démarches de création autopoïétique qui entendent mettre en jeu les rapports pensée, automatisme, images et mouvement ne renvoient pas nécessairement à la même *image de la pensée*.

Nous voulons en fait lier l'exercice autopoïétique à la question du « sujet » créateur ou plus précisément à sa constitution comprise comme processus de subjectivation nécessaire pour faire *celui qui peut faire une œuvre*, et ainsi saisir le rôle de cet exercice dans la modification du *faire-œuvre* et l'invention de possibles dans l'écriture audio-visuelle cinématographique. Par contre, c'est en passant par des pratiques extérieures à la nôtre que nous chercherons à accomplir cette tâche. Il faut ainsi repenser, à partir de l'approche

poïétique, l'espace de l'atelier chez l'artiste (son champ d'expérience ou d'individuation de l'œuvre) et son rôle possible sur le plan pédagogique et pratique, car comme le mentionne Passeron : « Le laboratoire de poïétique n'est autre que l'atelier de l'artiste, son studio, son auditorium, sa cellule opératoire, son chantier. Et l'éveil de l'opérateur à la recherche poïétique peut alors susciter une véritable méthode expérimentale » (Passeron, 1996, p.75). Comment, chez l'artiste sonore au cinéma, le « laboratoire poïétique » pourrait-il servir à l'invention de nouveaux possibles dans l'écriture audio-visuelle? Nous croyons ainsi que bien qu'il s'agisse essentiellement de procéder de manière théorique à une étude du faire chez certains créateurs et créateurs sonores, cet exercice est susceptible de nourrir un effort pédagogique et des visées pratiques à même d'explorer les possibles des rapports audio-visuels comme moyens de *penser en cinéma*, un peu comme une sorte de propédeutique pour une expérimentation audio-visuelle à venir.

C'est d'abord à partir de la perspective « nouvelle » d'une analyse de l'exercice autopoïétique chez certains créateurs sonores au cinéma que nous tâcherons d'évaluer l'intérêt pratique et pédagogique d'une approche autopoïétique de la création sonore au cinéma : soit à partir de la pratique des concepteurs sonores hollywoodiens Walter Murch, Randy Thom et Franck Warner. Ces expériences de création seront par la suite confrontées à la conception moderne du cinéma chez Antonin Artaud (la figure du vigiliambule et le passage du modèle de la Totalité ouverte au Dehors) et à la problématisation de l'écriture audio-visuelle et des rapports cinéma-pensée chez Jean-Luc Godard (théorie de l'Image ou de l'interstice). Ce qui nous permettra de s'interroger sur le sens de la figure de l'artiste-poïéticien ou du penseur en jeu dans l'ensemble de ces approches autopoïétiques. Pour ce faire, nous recourons à différentes considérations théoriques (la théorie de l'art et de l'apprentissage chez Deleuze et Guattari, la conceptualisation de la « surécoute » chez Peter Szendy, un survol de l'histoire de la poïétique et de la poïétique appliquée à partir du moment valérien, la question de l'audio-vision chez Michel Chion, une théorisation du « lieu plastique » dans l'expérience audio-visuelle au cinéma chez Serge Cardinal, etc.) et pratiques (la recherche musicale et l'art de l'écoute chez Schaeffer, la relation maître-apprenti dans l'antiquité et dans les ateliers du Moyen-âge, le programme du modernisme artistique chez Klee ou au Bauhaus, les rapports

entre automatisme et pensée chez les pionniers du cinéma et dans le cinéma moderne chez Artaud et Godard, etc.) afin de contextualiser et d'analyser ces expériences de création. Il s'agira donc de s'intéresser à la figure de l'artiste-poïéticien au cinéma, afin non seulement d'éprouver les intérêts (pratiques, pédagogiques, poétiques, etc.) de l'exercice autopoïétique de son art, mais en ayant aussi pour objectif de problématiser la figure de l'*artiste-poïéticien* sur un plan « éthique ». Nous entendons ici le mot « éthique » dans le *sillage* de la théorie des techniques de soi chez Michel Foucault, c'est-à-dire « les exercices par lesquels on se donne à soi-même comme objet à connaître (et) (...) les pratiques qui permettent de transformer son propre mode d'être » (Foucault, 2001a, 1378). En fait, le changement de direction dans notre projet de mémoire nous permet de revenir et de problématiser plus directement la finalité même du travail que nous voulions d'abord accomplir, c'est-à-dire très littéralement *obtenir une maîtrise de recherche-crédation en études cinématographiques*, et ce, en nous livrant à une *expérimentation audio-visuelle* accompagnée d'une *étude (auto)poïétique explicite et systématique*. L'atteinte du statut de « maître » et la conquête d'une maîtrise tant sur le plan théorique que pratique, quoi qu'en apparence banale, n'est pas sans implications. En effet, comment parvient-on à conquérir les puissances de son art ou de sa pensée? Qu'est-ce qu'être un maître? Surtout si l'on est davantage intéressé par une véritable pédagogie de la perception qu'une « formation professionnelle de l'œil » (Deleuze, 2003, p.103) ou l'idée de *faire école* : « Quoi qu'il t'arrive, ne te laisse jamais aller – faute suprême – à te croire maître, même pas maître à mal penser. Il te reste beaucoup à faire, énormément, presque tout. La mort cueillera un fruit encore vert » (Michaux, 2004, p. 15).

De manière générale, l'exercice autopoïétique peut être caractérisé par une forme singulière de rapport à soi et l'importance du cinéma, de sa pratique et de ses images, comme médiateur d'un tel rapport. Ce qui touche aussi directement à l'écoute, car comme le mentionne le philosophe Peter Szendy : « S'écouter écouter (si c'était possible), telle serait en effet la première condition requise pour ouvrir quelque chose comme une écoute critique » (Szendy 2001, p.169). On peut alors parler de l'exercice autopoïétique chez le créateur sonore comme une manière de se mettre lui-même *sur écoute* (au sens « d'écouter écouter » ou de mettre *son* écoute *sur* écoute), afin d'atteindre une forme particulière de *surécoute* que l'on

peut cette fois entendre « (...) comme une intensification de l'écoute, comme sa forme hyperbolique, portée à incandescence, à sa pointe la plus extrême et la plus active » (Szendy, 2007, p.27). Du moins, l'exercice (auto)poïétique chez l'artiste nous renvoie automatiquement à un dédoublement, à un redoublement ou un plissement de la pensée (de l'écoute ou du voir) qui opère pour ainsi dire une forme de conversion (critique) du « regard », à travers une intensification du rapport à soi (Foucault, 2001a, p.12). Ce qui donne lieu à un « protocole spéculaire »¹² de travail. On entend par protocole spéculaire la mise en place de différentes stratégies, techniques, pratiques, outils, etc., et qui peut mobiliser miroirs et médiums, afin de ramener la pensée (ou l'écoute) à elle-même. Ce qui est énoncé de manière exemplaire chez Valéry : « J'ai toujours fait mes vers en me regardant les faire (...) » (Valéry, 1992b, p.901). En effet, une telle « conversion » est inséparable d'exercice visant autant à s'étudier, à se connaître, qu'à se transformer par un travail de *soi sur soi*.

En ce sens, la conjonction entre recherche esthétique et effort autopoïétique dans le cas de la création sonore doit d'abord prendre en compte l'écoute comme principal « médium » ou « instrument » de travail chez le créateur sonore. Il s'agit donc d'insister sur le rôle central de l'écoute - d'une formation et d'une autopoïétique de l'écoute - chez les créateurs sonores, inséparable d'un rapport complexe à la technique (gestes, supports de fixation, outils matériels, appareils, etc.) et à la description (du son, de la perception ou de la pratique), et qui constitue toute une « autopoïétique » de l'expérience d'écoute jugée nécessaire à l'élaboration éventuelle d'une nouvelle poétique audio-visuelle. Bien entendu, dans la mesure où la posture d'écoute du créateur relève d'une expérience perceptive qui est inséparable des rapports complexes aux traditions poétiques, à l'histoire des règles pratiques, des institutions, des dispositifs et technologies de l'écoute, etc. : c'est-à-dire qu'elle relève de toute une « culture » de l'écoute en général, qui non seulement nous placent dans un rapport direct aux règles et aux normes pratiques et esthétiques de l'écriture audio-visuelle cinématographique propre à un certain savoir-faire particulier et spécialisé, mais qui enveloppe un *éthos*¹³, une manière d'être et un rapport singulier au monde, aux autres et à soi-

12. Nous empruntons librement l'expression *protocole spéculaire*, appliquée à une démarche réflexive, à Valerio Magrelli, dans son livre *Se voir/se voir : modèles et circuits du visible dans l'œuvre de Paul Valéry* (2005), à laquelle nous reviendrons.

13. Il faut préciser que lorsqu'on parle de mode de vie, on ne veut pas dire « notre histoire personnelle, nos goûts ou nos

même. Il importera donc, en cherchant à éprouver l'intérêt pratique et pédagogique de l'exercice poétique cinématographique, de ne pas oublier ses implications *éthopoïétiques*, c'est-à-dire « quelque chose qui a la qualité de transformer le mode d'être d'un individu » (Foucault, 2001, p.227), tout comme les enjeux éthiques et politiques possibles du cinéma, car le « contrôle des possibles est une brutalité du pouvoir » (Rasac, 2008, p.102). Par conséquent, l'exploration des *possibles* de la composition audio-visuelle cinématographique nous apparaît exiger un travail critique et un entraînement ou un dressage de l'*écoute* (et par la force des choses du *voir*), visant à défaire et à renouveler une certaine écoute praticienne. Ce travail critique nous semble essentiel, afin d'assurer que de nouvelles *idées en son* puissent, pour ainsi dire, se faire *entendre* au sein de la production (circulation et partage d'une écoute au sein de l'équipe de production), acquérant de ce fait une influence déterminante sur le processus de création dans son ensemble (possibilité d'inscrire, à même les matériaux, une ou des postures d'écoute et, par conséquent, partager cette expérience aux spectateurs/auditeurs), libérant ainsi les puissances du sonore pour en faire de nouveaux moyens d'expression cinématographiques.

Pour donner un exemple d'une problématisation analogue dans l'histoire de la musique, on peut remarquer chez Pierre Schaeffer, père spirituel de la musique concrète ou acousmatique, que la recherche musicale renvoie chez ce dernier à une articulation originale entre la pratique et la théorie, la pensée et le faire, la description et la perception, partant d'une conviction fondamentale : *l'écoute (et la pensée) renouvèle le faire et, parallèlement, le faire renouvèle l'écoute (et la pensée)*. Grossièrement, penser sa pratique renouvellerait son savoir-faire et vice-versa, donnant lieu à une forme d'hétérogenèse de la pensée musicale et sonore. Rappelons ainsi, que là « où un Xenakis ou un Boulez se posent en « théoricien », Schaeffer insiste sur la notion de « recherche » (musicale) » (Solomos, 1999, p.53). Schaeffer propose à ce titre une réduction phénoménologique visant à saisir l'expérience de perception

opinions, nos fantasmes ou nos traumatismes, mais, d'une part, nos mouvements cinétiques, nos rapports de vitesse et de lenteur, et, d'autre part, nos mouvements dynamiques, nos capacités d'affecter et d'être affecté, nos seuils de tolérance, nos types d'angoisse ou de sérénité » (Cardinal, 2009a, p.110). Le style d'un artiste n'est pas ce qu'il possède en propre, mais plutôt quelque chose comme une possibilité de vie, à inventer, mais qui sera en définitive une possibilité de *la vie* : « (...) le style, chez un grand écrivain, c'est toujours aussi un style de vie, non pas du tout quelque chose de personnel, mais l'invention d'une possibilité de vie, d'un mode d'existence » (Deleuze, 1990/2003, p.138).

« (...) en même temps que l'objet qu'elle (...) livre » (Schaeffer, 1966, p.267). De plus, dans le cas de Schaeffer, l'écoute est toujours liée au *faire* ou à la technique¹⁴ et à sa capacité de moduler le champ perceptif (casque d'écoute, microphones, enregistreur et magnétophone, support de fixation du son, table de montage, table de mixage, etc.). Cette idée d'une véritable éducation du rapport entre faire et entendre nous paraît essentielle. Il y a ainsi pour le musicien concret tout « art de l'écoute », un apprentissage de l'écoute qui passe par un auto-dressage de la perception impliquant fréquentation des œuvres et constitution d'un solfège expérimental afin de décrire le matériau sonore, études expérimentales et exercices complexes d'*ergo-audition*. Grossièrement, on parle d'*ergo-audition*¹⁵ lorsqu'on s'écoute faire, émettre ou créer des sons, ce qui constituerait plus ou moins la base du protocole spéculaire chez le musicien concret. À ce titre, le créateur sonore au cinéma est dans une situation similaire à celle du musicien concret : lui aussi pratique un *art des sons fixés* qui implique captation (ou tournage sonore) et manipulation des sons sur support (montage et mixage) dans un studio, sans oublier l'homologie du matériau qui inclut tout le sonore susceptible d'être fixé (musique, parole, voix, son et bruit). Une telle relation entre musique sur support et cinéma fut d'ailleurs explorée par divers théoriciens et praticiens (Schaeffer, 1985 ; Normandeau, 1993 ; Delalande, 2003). En fait, comme nous le verrons, la situation du musicien concret n'est pas isolée ; elle est d'une certaine manière commune à de nombreux cinéastes, praticiens ou artistes du son au cinéma. Lorsqu'ils parlent de leurs métiers, ceux-ci mettent en évidence l'importance que la pensée critique et l'étude expérimentale de leur mode d'expression y prennent, comme en témoigne d'ailleurs ce commentaire de Walter Murch :

I enjoy the variety – I thrive on it, actually – not only because new people bring new ideas but also because I have to redefine, reexamine myself and sometimes hidden assumptions. How do I work? Why am I making certain choices? Is that really the best way to do it? I also like to introduce new technologies, to experiment with new procedures, for the same reason (Murch dans Ondaatje, 2002, p.215).

De plus, comme nous l'avons mentionné, l'art de l'écoute (l'écoute réduite ou l'écoute des qualités sonores pour elles-mêmes) associé à la musique concrète serait difficile dans un contexte audio-visuel, d'où l'importance pour nous de voir si l'exemple de la musicien concret chez Schaeffer et Chion peut nous aider à analyser l'autopoïétique de la création

14. Schaeffer insiste sur le fait qu'il est « décidé à ne jamais séparer l'entendre du faire » (Schaeffer, 1966, p.37).

15. Michel Chion résume ainsi cette notion : « Il y a (...) ergo-audition lorsque l'auditeur est en même temps, totalement ou partiellement, le responsable, conscient ou non, du son qu'il entend : jouant d'un instrument, commandant une machine ou un véhicule, émettant des bruits - de pas, de vêtements - dans ses déplacements ou ses actions, mais aussi lorsqu'il parle » (Chion, section Glossaire sur le site www.michelchion.com).

sonore au cinéma.

À l'intérieur d'un tel cadre, il importe donc de poser le problème de la *subjectivation chez l'artiste* qui est pour ainsi dire sous-entendu dans l'idée que l'exercice autopoïétique est au cœur non seulement de la formation de celui-ci, de l'apprentissage du *faire-œuvre*, mais aussi d'un rapport critique à son savoir-faire et d'une éventuelle transformation de sa façon de *pratiquer* et de *penser par les moyens du cinéma*. Il s'agira de se pencher sur la question complexe de l'apprentissage en art, notamment en s'intéressant aux exercices techniques, perceptifs et critiques par lesquels l'apprenti parvient à *conquérir les puissances de son art*. Comme le souligne Michel Foucault, « (aucune) technique, aucun talent professionnel ne peut être acquis sans pratique ; et l'on ne peut pas apprendre davantage l'art de vivre, la *tekhne tou biou* sans une *askêsis* qui doit être considérée comme un apprentissage de soi par soi » (Foucault, 1984b, p.97). Pour ce faire, il faudra considérer le rapport réflexif du créateur à sa pratique, la dimension pédagogique de l'exercice autopoïétique, ou son arrimage au *faire* et à la perception, afin de rendre compte de son effort pour penser (et mettre en place) les conditions d'une pratique et d'une esthétique du son filmique comme forme d'art sonore dans un contexte audio-visuel. Nous devons partir de témoignages autopoïétiques auxquels se sont livrés les trois créateurs sonores américains à l'étude (Walter Murch, Randy Thom et Franck Warner). Notre principal souci sera de saisir les modalités de l'*ascèse* propre à de tels créateurs, comprise comme un « apprentissage de soi par soi » afin de faire *celui qui peut faire œuvre*, et le rôle de l'exercice autopoïétique en tant qu'effort pour penser de façon critique son propre savoir-faire, et ce, en ramenant, par diverses techniques, la pensée à elle-même (mais aussi la perception, le cinéma, la musique, la création sonore, etc.). Les propos de Murch, cités précédemment, nous seront, à ce titre, très utiles : comment travaillent-ils? Pourquoi travaillent-ils ainsi? Pourquoi essaient-ils de nouvelles techniques? Que proposent-ils de façon explicite ou implicite comme manière de travailler le son au cinéma ou comme pratique « supérieure » de la conception sonore cinématographique? Notre hypothèse est qu'un tel exercice critique, appliqué à cerner son propre savoir-faire ou le fonctionnement de sa pensée, pourrait avoir des conséquences directes sur la création. Ainsi, un artiste donné pourrait enrichir son propre savoir-faire, non seulement en le confrontant à la pratique

d'autres créateurs, ce qui trouve une résonance dans la tradition picturale avec l'idée d'une *École des Maîtres*¹⁶, mais aussi par un « retour » réflexif sur celui-ci.

Par contre, bien qu'on puisse ainsi retenir l'hypothèse générale que l'exercice autopoïétique, ou que les techniques et les stratégies poïétiques chez l'artiste sont essentielles dans la « conquête » des puissances d'un art, on peut très bien se demander si toutes les pratiques réflexives sont équivalentes : c'est-à-dire si le procès de subjectivation de l'artiste et l'individuation de l'œuvre qui s'y déploie de manière solidaire – et l'image de la pensée que dessine cet acte de pensée créatrice -, sont tous de même nature? Il faut en fait chercher à savoir quelle image on se fait de la pensée en invoquant la réflexivité d'un sujet constitué et une pratique organisée par une dialectique ou une dynamique conscient/inconscient et la recherche d'une plus grande transparence de l'action dans celle-ci? Comment rendre compte de ce *rapport à soi* impliqué dans l'exercice artistique « réflexif »? Par quels concepts? Ainsi, si l'artiste-chercheur ou poïéticien est à la fois l'expérimentateur et le champ d'expérience, inscrit dans une véritable *autopoïèse*, c'est-à-dire une activité de pensée qui cherche à faire naître la *pensée dans la pensée*, où il importe de considérer, comme le mentionnait Valéry, la « réaction du travail de l'esprit sur l'esprit même » (Valéry, 1994, p.161) ; une telle auto-affectation de soi participe-t-elle, de manière plus générale, d'une activité du sujet connaissant revenant de son expérience du monde vers une pure *conscience de soi* ou une *présence à soi* permettant une plus grande *transparence à soi* à même de fonder sa vie pratique? Où y a-t-il d'autres manières, afin de saisir un tel *rapport à soi* qui ne nous ramène pas à un *en soi* du sujet ou à une pure conscience de soi?

En ce sens, comment mettre le vrai mouvement dans la pensée? Quel seuil une véritable critique nous fait tel franchir dans les limites de notre expérience (de pensée, d'écoute, de voir, de création, etc.) et des « fruits » qui en découlent? Comment « écouter l'écoute », afin que notre écoute (notre regard, notre pensée, notre corps, etc.) acquière la véritable « vertu de la critique » dans un sens analogue à Foucault pour qui « l'attitude

16. À ce titre, de nombreux cinéastes insistent sur l'importance de la fréquentation d'œuvre passée, comme en fait témoigne ce commentaire de Scorsese : « Je dis aux jeunes réalisateurs et aux étudiants : faites ce que faisaient les peintres d'antan. Étudiez les vieux maîtres. Enrichissez votre palette. Élargissez votre gamme. Il reste encore tant à apprendre » (Scorsese, 1997, p.3).

critique (est) vertu en général » (Foucault, 1990, p.35)? Suffit-il de réfléchir à ses manières de travailler et de les raffiner pour atteindre à cette « vertu de la critique » au sens fort? Chez Foucault, la critique est

(...) cette perspective sur les modes établis de connaissance et d'agencement du monde (...). De façon significative, pour Foucault, ce dévoilement des limites du champ épistémologique est lié à la pratique de la vertu, comme si la vertu contraire à la réglementation et à l'ordre, comme si la vertu elle-même ne devait être trouvée qu'au péril de l'ordre établi (Butler, 2005, p.81-82).

En ce sens, comment parvenir par l'exercice autopoïétique non seulement à développer ou à enrichir une pratique audio-visuelle à l'intérieur d'un cadre normatif (ici, le cadre normatif du cinéma narratif-représentatif dominant), mais aussi éventuellement pour échapper - dans un même geste - tant aux normes pratiques et esthétiques qui régulent cette dite pratique, qu'à la normalisation de notre propre expérience audio-visuelle qu'un tel « cadre » implique et modifie à la fois? Cette question n'a rien d'innocent, notamment dans le cadre de la *musique concrète*, car l'auto-dressage (comme *ascèse*) vise précisément la mise en place d'une auto-écoute critique patiemment acquise menant à un raffinement de la perception, lequel devant être à même de renouveler la pratique musicale en déplaçant les frontières entre le musical et le non-musical. Ce qui par conséquent engage, comme nous le verrons dans notre argumentaire, la rupture d'un certain « corps » ou « champ » d'expérience où se sont cristallisées une certaine posture d'écoute (à la fois ordinaire et musicienne), un dispositif technique, des normes esthétiques et une certaine manière d'écrire et de faire de la musique : c'est-à-dire de déterminer ce qui est musical ou non musical, possible ou non de faire.

À ce titre, le choix des trois créateurs sonores à l'étude est stratégique, dans la mesure où ils ont tous travaillé au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne. De façon générale, un tel contexte de production est considéré, en études cinématographiques et dans les milieux professionnels, comme normalisé et normalisant. Le milieu de la cinématographie américaine commerciale est ainsi déterminé par un ensemble plus ou moins systématique de conventions et de prescriptions, de règles pratiques (protocoles de production industrielle, stratégies commerciales, etc.) et esthétiques (conventions de montage, de mixage, de jeu, de genre, etc.) auxquelles doit « répondre » ou « se plier » le créateur sonore, afin d'assurer au cinéma narratif-représentatif sa pleine efficacité, son « excellence » ou son pouvoir

d'affection du public. Néanmoins, nous aurions tort de réduire la reconduite plus ou moins servile de telles prescriptions et valeurs (classiques, académiques, etc.) à un simple processus de reproduction mécanique, réduisant ainsi l'individu (ou le professionnel) à un assujettissement sans appel. Comme l'indique Michel Foucault : « (une) chose (...) est une règle de conduite ; autre chose la conduite qu'on peut mesurer à cette règle. Mais autre chose encore la manière dont on doit « se conduire », c'est-à-dire la manière dont on doit se constituer soi-même comme sujet moral agissant en référence aux éléments prescriptifs qui constituent le code » (Foucault, 2001b, p.1375). En d'autres mots, le savoir-faire de ces créateurs, en tant qu'il est objet d'apprentissage, implique, au-delà des normes et des conduites pratiques effectives (qui peuvent être plus ou moins en accord avec ladite règle¹⁷), un *rapport à soi*. Et comme nous l'avons vu aussi avec Foucault « (aucune) technique, aucun talent professionnel ne peut être acquis sans pratique ; et l'on ne peut pas apprendre davantage l'art de vivre, la *tekhnê tou biou* sans une *askêsis* qui doit être considérée comme un apprentissage de soi par soi » (Foucault, 1984b, p.97). Il faut un processus de subjectivation (ce que nous entendons de manière générale dans ce mémoire par « éthique ») permettant autant l'assimilation nécessaire des conventions, mais aussi leurs éventuels déplacements, renouvellements, transgressions (même les plus imperceptibles), etc. Ainsi, nos trois créateurs sonores composent de manière critique (du moins, dans une acception générale de ce qu'on entend par critique) avec leur milieu, sans toutefois rompre de façon radicale avec lui (ce qu'on entend par critique au sens restreint). Dans un tel cadre, nous chercherons essentiellement à identifier les moyens singuliers et originaux, par opposition à des procédures et des protocoles génériques d'usage à l'intérieur d'un tel milieu, dont se sont dotés ces créateurs afin d'accomplir leur tâche. Nous essaierons ainsi de mettre en évidence en quoi ils arrivent à « danser dans les chaînes », selon l'expression que Nietzsche emploie afin de décrire le jeu complexe de l'artiste avec les conventions, leurs conquêtes et leurs éventuels renversements :

Danser dans les chaînes. (...) Chez Homère déjà on remarque une série de formules transmises et de règles dans le récit épique, au milieu desquelles il lui fallut danser ; et lui-même ajouta, de son propre chef, de nouvelles conventions pour ceux qui viendraient après lui. Ce fut là l'école éducatrice des poètes grecs : se laisser imposer d'abord, par les poètes précédents, une contrainte multiple ; puis ajouter l'invention d'une contrainte nouvelle, s'imposer cette contrainte et la vaincre avec grâce : afin que soient remarquées et admirées et la contrainte et la victoire » (Nietzsche, 1998, p.590, ap.140).

17. L'histoire d'Hollywood en est bien entendu remplie.

En fait, nous aimerions mettre en évidence trois choses : premièrement, qu'il est possible de dégager, à partir de la pratique et de l'effort poïétique des créateurs sonores hollywoodiens à l'étude, différentes perspectives à même de renouveler les agencements audio-visuels cinématographiques non seulement dans le contexte de production dans lequel ils évoluent, mais qui trouvent aussi écho chez des artistes plus « radicaux » (ici, Godard et Artaud) ; deuxièmement, qu'il importe de prendre en compte l'irréductibilité d'un rapport à soi nécessaire pour « conquérir » tout mode d'expression, et ce, même s'il s'agit d'en rester au déjà-fait ou au déjà-su, au risque de se voir désapproprié de ses propres mécanismes d'individuation et de rester, au demeurant, prisonnier d'un état de fait, de la normalisation d'un certain savoir-faire ou de rapports de pouvoir asphyxiants : du possible sinon j'étouffe! ; troisièmement, qu'il est aussi possible, à partir de l'analyse des rapports entre cinéma et pensée au cinéma, de problématiser l'exercice autopoïétique et la poétique audiovisuelle de l'ensemble des créateurs à l'étude, afin de dégager par cette confrontation une autre image de la pensée qui implique cette fois la rupture d'un certain « corps d'expérience ». Ce que nous essaierons de saisir dans l'opposition des deux grands automates du cinéma tel que le présente Deleuze (Deleuze : 1985), notamment à partir de l'opposition entre la figure de *Teste* chez Valéry et celle du *vigiliambule* chez Artaud à laquelle il réfère.

En d'autres mots, nous ne pouvons pas simplement opposer de manière binaire les créateurs hollywoodiens ou « classiques » et les créateurs « modernes », car il y a *sur écoute* (au sens de protocole spéculaire) et *surécoute* (au sens d'une intensification de l'écoute portée vers sa pointe critique) de part et d'autre. Ce qui met en évidence des différences de degrés entre ceux-ci. À ce titre, nous verrons comment le travail sonore chez Franck Warner sur *Raging Bull* (1980) laisse poindre un *espace figural*, c'est-à-dire « un lieu en formation, instable, traversé par des courants qui redéplient des fragments, hors d'un ordre perspectiviste, d'un étalement par opposition, mais plus près d'un champ énergétique fonctionnant par sauts (...) » (Cardinal, 1995a, p.89). Ce qui mettra en évidence une sorte de continuum dans le passage du « figuratif » (scène diégétique) au « figural » (présentation des « forces » de la sensation sous la représentation) à partir du travail sonore. Par contre, l'exemple de *Raging Bull* constituera aussi en un sens l'expérience d'un « seuil ». En effet, le

rapport des deux séries de créateurs mettra aussi en évidence une différence de *nature*, la rupture d'une certaine organisation de l'expérience, d'un certain corps d'expérience cinématographique. On reprendra ici plus ou moins librement l'image du corps-sans-organe chez Artaud comme une manière de défaire l'organisme, ou plutôt l'« organisation organique » du corps (de ses organes, de ses sens, de ses facultés, etc.), qui nous permettra de reconsidérer la métaphore organiciste (l'œuvre ou le processus comme mise au monde d'un organisme) qu'on donne traditionnellement au processus de création ou à l'organisation de œuvre, notamment chez Murch.

À ce titre, le philosophe Gilles Deleuze insiste sur le caractère paradoxal que peut prendre la transformation de soi à travers le procès d'individuation d'une œuvre artistique. Pour ce dernier l'art nous renvoie à tout sauf à la formation professionnelle d'un sujet-artiste, mais bien à un devenir-végétal, moléculaire, animal, femme, etc. : « À ceux qui lui demande en quoi consiste l'écriture, Virginia Woolf répond : qui vous parle d'écrire » (Deleuze, 1993, p.17). Selon Deleuze, chez Foucault la condition la plus générale des formations discursives, l'énoncé (comme condition transcendantale de tout ce qui peut se dire à une époque¹⁸), exclut « un sujet de l'énonciation », le sujet étant toujours « une variable, ou plutôt un ensemble de variables de l'énoncé », c'est-à-dire « une fonction dérivée de la primitive, ou de l'énoncé lui-même » (Deleuze, 1986, p.62). Tout comme les visibilités ne renvoient pas à la manière de voir ou d'entendre d'un sujet : « le sujet qui voit est lui-même une place dans la visibilité, une fonction dérivée de la visibilité » (Deleuze, 1986, p.64). À ce titre, l'épistémologie foucauldienne ne « cesse de soumettre l'intériorité à une critique radicale ». Est-ce à dire qu'il n'y a pas de dedans pour le philosophe? Non, mais il s'agit d'un « dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur, de même que le dehors est plus lointain que tout monde extérieur » (Deleuze, 2003, p.238). Comme le mentionne Deleuze, Foucault « revient souvent sur le thème du double. Or, le double ne lui semble pas être une projection de l'intérieur, mais au contraire un plissement du dehors, un peu comme en embryologie l'invagination d'un tissu. (...) À ce point, Foucault retrouve l'affection de soi par

18. Le néo-kantisme ou la critique transcendantale de Foucault porte non pas sur les synthèses *a priori* de toute expérience possible, mais sur les synthèses *a posteriori* comme strates (historiques), visant à déterminer les conditions réelles de l'ensemble des pratiques discursives (énoncés) et non discursives (visibilités) d'une époque (Deleuze, 2003, p.237).

soi comme le plus haut paradoxe de la pensée : le rapport avec soi constitue un dedans qui ne cesse de dériver du dehors » (Deleuze, 2003, p.239). Pour Foucault comme pour Deleuze, penser appartient au dehors, à un impensé et un impensable qui pourtant nous force à penser, engendrant de ce fait le « dedans » de la pensée. Cette confrontation au Dehors, qui est antérieure (en droit) à toute formation d'intériorité, met ainsi en jeu le rapport à soi comme plissement du Dehors, c'est-à-dire à un processus de subjectivation sans « sujet » et l'invention ou la création de possibles à partir d'une exploration d'un usage transcendantal des facultés.

Nous allons d'abord débiter par une mise en contexte de la figure du praticien réflexif dans nos sociétés contemporaines, afin d'explicitier un peu plus l'opposition qu'il y aurait entre deux manières de penser la pratique réflexive. Nous essayerons, dans le second chapitre, de saisir les transformations historiques de la poïétique, de la poïétique appliquée et de l'autopoïétique dans l'histoire de l'art occidental en accordant une importance à la figure emblématique de Paul Valéry, père officiel de la poïétique moderne, afin de voir en quoi celle-ci trancherait avec la poïétique au sens traditionnel. En ce sens, l'étude de Valéry nous permettra de revenir sur les transformations historiques qui s'opèrent tant au niveau de la poïétique appliquée (formation des artistes) que sur l'exercice autopoïétique en tant que tel (rapport à soi, protocole spéculaire, techniques et stratégies poïétiques, etc.) de l'Antiquité au modernisme artistique. Nous étudierons le passage de la poïétique appliquée comme pédagogie du faire dans les ateliers du Moyen-âge et dans le modernisme artistique à travers l'exemple de l'enseignement au *Bauhaus* et la pratique picturale de Klee. Nous chercherons notamment à rendre compte des enjeux pratiques, éthiques et politiques, au sens large, du rapport maître-apprenti ou tradition-nouveauté, afin de nourrir notre enquête sur l'exercice autopoïétique chez les créateurs sonores hollywoodiens (chapitre 2, 3 et 4) et la problématisation « éthique » (au sens foucauldien d'une généalogie de l'éthique ou de problématisation du rapport à soi) de cette figure de la pensée à partir de la pratique cinématographique d'Antonin Artaud et de Jean-Luc Godard qui suivra (chapitre 5). À ce titre, nous reprendrons d'une certaine manière l'opposition entre tradition et modernisme artistique pour problématiser le rapport aux normes d'écriture sonore dans le cinéma narratif-

représentatif. Ce qui nous permettra aussi de mieux cerner les enjeux de la poïétique, de la poïétique appliquée ou de l'autopoïétique moderne (par contraste avec son sens traditionnel) au moment d'aborder la musique moderne chez Schaeffer (recherche musicale et art de l'écoute) qui introduit par son approche « phénoménologique » de l'écoute et de la *sur-écoute* la question d'une expérience transcendante de l'écoute (d'une exploration du sujet transcendantal de l'écoute) qui aura un sens déterminant (au chapitre 5) dans l'opposition des images de la pensée qu'enveloppent les figures de *Teste* chez Valéry et du *Vigiliambule* d'Artaud. Ce chapitre sera ponctué par des réflexions critiques, notamment à travers la référence à la conceptualisation deleuzienne, guattarienne et foucauldienne des enjeux qui lie pouvoir, enseignement et apprentissage d'un art, afin de poser plus directement le problème de comment l'autopoïétique peut jouer un rôle pour *se donner les moyens de créer* aujourd'hui.

Dans le 3^e chapitre, nous nous intéresserons plus directement à l'autopoïétique de la création sonore (Outils et méthode de création sonore au cinéma) à partir de la pratique de Walter Murch. Nous accorderons notamment une grande importance au rôle de la description chez ce dernier ainsi qu'à ses réflexions sur le processus cinématographique comme répétition problématique de l'idée et les fins supérieures de la technique (sa « science of patterns »). Ce qui nous permettra d'aborder plus directement la question du « corps pratique et collectif » du cinéma - c'est-à-dire l'organisation du processus et la hiérarchisation des corps de métier ou des « organes » dans le champ expérientiel de la création -, à travers la question du *partage d'une écoute* (penser à partir de la *surécoute* chez Szendy) au sein du processus de création audio-visuel qui serait à même de relancer la « recherche-crédation » audio-visuelle. Dans le chapitre 4, nous reviendrons plus directement, à partir de la figure du *Gladiator* chez Valéry, sur le processus de subjectivation en jeu dans l'exercice autopoïétique (*faire celui qui peut faire l'œuvre*). Nous aborderons ensuite le protocole spéculaire chez Valéry à partir de la figure de *Narcisse* (centrée sur le visuel), afin de reprendre dans une même logique la question de l'écoute (*Écho*, centrée sur l'écoute) à partir de l'exemple de la musique concrète. Ces deux analyses seront suivies par la problématisation du rapport possible entre la musique concrète et la création sonore au cinéma à partir de l'exemple de la pratique autopoïétique de

Franck Warner et d'une séquence de *Raging Bull* (Franck Warner : un musicien concret au cinéma?). Nous analyserons la poétique audio-visuelle d'une séquence en tâchant de la rapportée à la figure de la subjectivité qu'elle trace à partir de la doctrine des facultés au cinéma chez Deleuze, de la peinture figurale chez Francis Bacon et de la question de l'audio-vision chez Michel Chion. Dans le dernier chapitre (Cinéma, autopoïétique, le « sujet » et la *conquête de ce qu'on appelle penser*), nous allons nous intéresser à cette autre figure de la pensée ou à cette autre image de la pensée, en opposant la conception de l'automate spirituelle chez Valéry et chez Artaud. Nous aborderons d'abord les implications éthiques de la technique littéraire et de la poétique de l'artifice chez Valéry comme *maîtrise de soi et des autres* à partir de la question éthique chez Foucault et des enjeux de pouvoir de l'écriture et de l'écriture de soi. On peut à ce titre repérer une tentative chez Valéry, à travers ses recherches sur la poïétique et son intégration dans le faire, de conquérir les pouvoirs de son art et de sa pensée. Nous allons nous pencher plus en détail sur la conception du sujet ou de la subjectivation engagée dans l'exercice autopoïétique ou l'*ascèse* chez Valéry à travers la figure du Moi pur (comme sujet transcendantal). Nous allons alors confronter cette pratique de soi à celle d'Artaud à partir de l'écho qu'elles trouvent toutes deux chez Deleuze dans l'opposition entre la conception du *noocho* (ou de l'automate spirituel) chez les pionniers du cinéma et chez Artaud - en tant que précurseur du cinéma moderne. Nous reprendrons pour terminer ces éléments à partir de la théorie de l'Image comme écriture audio-visuelle au cinéma chez Godard et du jeu des facultés qu'elle engage ainsi que de sa pratique (autopoïétique) singulière du cinéma comme *outil pour la pensée*. Nous concluons par un retour général sur la figure du praticien réflexif à partir du motif de la réflexivité de l'écoute et de l'image de la pensée que nous avons explorée tout au long de notre mémoire.

Chapitre 1 : Un souci pour la poïétique

1.1- Mise en contexte : le praticien réflexif à l'ère des « sociétés de contrôle »

On peut légitimement se demander ce qui pousse un artiste à penser de manière critique son propre savoir-faire, et s'il le fait, ce qu'il en retire ? Est-ce nécessaire pour se donner les moyens de créer ? Pourquoi se livrer à un tel exercice (poïétique) de son art ? À ce titre, Paul Valéry amorçait ainsi sa première leçon au Collège de France sur la poïétique :

On conçoit, par exemple, qu'un poète puisse légitimement craindre d'altérer ses vertus originelles, sa puissance immédiate de production, par l'analyse qu'il en ferait. Il se refuse instinctivement à les approfondir autrement que par l'exercice de son art, et à s'en rendre plus entièrement le maître par raison démonstrative. Il est à croire que notre acte le plus simple, notre geste le plus familier, ne pourrait s'accomplir, et que le moindre de nos pouvoirs nous serait obstacle, si nous devions nous le rendre présent à l'esprit et le connaître à fond pour l'exercer (Valéry, 1944, p.2).

Il faut ainsi clarifier ce qui motive réellement l'artiste à établir un tel rapport à soi (réflexif ou autopoïétique), et en quoi cette pratique diffère d'une pratique dite (officiellement du moins) non-réflexive. Car les rapports entre la pratique et la théorie, l'art et la pensée (deux rapports qui ne sont pas nécessairement équivalents), semblent encore poser problème, notamment chez certains artistes qui revendiquent une forme de spontanéité, qui invoquent un enthousiasme, une possession ou un automatisme, une inconscience fructueuse laquelle serait garante d'une véritable expression artistique. On tend souvent à comprendre le rapport pensée/art, notamment, comme une propension à intellectualiser froidement ce qui serait par nature de l'ordre de l'émotion pure, de l'« instinct », de l'inspiration, etc. Ce qui pourrait finir par amputer le travail de l'artiste, tuer la magie, comme si l'on renversait soudainement la vieille subordination de la pensée et du corps, le corps étant traditionnellement un obstacle à la pensée : « Être trop conscient de ce qu'on fait ne va-t-il pas jusqu'à empêcher ou distordre l'activité créatrice ? » (Passeron, 1996, p.44). Ce fut d'ailleurs le reproche souvent adressé à Valéry, notamment par le philosophe Émile Cioran : « Il a érigé en théorie, et proposé comme modèle, son inaptitude à être poète naturellement. (...) il a mis – forfait inexpiable – la poétique au-dessus de la poésie ». Pour ce dernier, sa « savante exposition des ficelles » de la création était un « réquisitoire contre le réflexe poétique », un « démantèlement du délire » afin de « conjurer le vertige poétique », Valéry étant un « maniaque de la lucidité » (Cioran, 2006, p.20-21). On peut donc signaler une certaine suspicion face à la prise de parole de

l'artiste ou à la pertinence de sa « philosophie » ou de sa « théorie »¹⁹, à sa valeur autant conceptuelle que pratique, et, de manière générale, à la conjonction art et pensée. Cette suspicion est non seulement présente chez le public friand de divertissement, mais aussi chez des commentateurs, critiques, théoriciens divers et de nombreux artistes et techniciens. Un tel constat est pourtant un peu paradoxal à l'ère du « post-modernisme » artistique : happening, performance, non-art, art conceptuel, culte cinéphilique, prolifération des opérations transtextuelles et du recyclage de toutes sortes (au cinéma : de Godard à Tarantino²⁰), etc. Encore qu'on associe souvent une telle importance (ou inflation) de la réflexivité, du « conceptuel » ou de l'historicité dans les pratiques artistiques à un certain pessimisme ou à la fameuse mort de l'art.

Cela dit, l'intérêt pour l'arrimage entre pratique et théorie, action et pensée, est au fond bien de notre époque ; il participe des préoccupations de la sociologie du travail et de la praxéologie contemporaine pour la théorie de la pratique ou de l'action ; il entre en résonance avec la pédagogie et les théories de l'apprentissage qui renvoient toutes à ce que Donald A. Schön appelle « the reflective turn » (Schön : 1991). En fait, on ne compte plus les domaines d'activité (technique infirmière, management, enseignement, etc.) qui s'intéressent à la réflexivité pratique, que ce soit en tant que *science de l'action efficace* (Espinass, Fayol) ou dans le cadre d'une éthique professionnelle et sociale visant à une « conscientisation de l'agir » (A. Lhotellier, 1995). En effet, comme l'indique Johanne Patenaude, philosophe spécialisée en éthique appliquée, dans son texte *L'apport réflexif dans les modèles professionnels ; par delà l'efficacité* : « [...] l'une des principales caractéristiques des modèles professionnels contemporains se dégage facilement : la réflexivité » (Patenaude, 1998, p.99). Chez Saint-Arnaud, la praxéologie est définie comme « une démarche structurée visant à rendre l'action consciente, autonome et efficace » (Saint-Arnaud, 1995, p.19). Chez Schön, la réflexivité des acteurs professionnels renvoie à la recherche d'un savoir caché dans l'agir, permettant de l'enrichir : « Quand le praticien réfléchit en cours d'action sur un cas

19. Comme l'indique Deleuze à ce propos : « Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks qui ne voulait pas de théories, même Godard quand il feint de les mépriser » (Deleuze, 1985, p.366).

20. Comme Tarantino aime à le rappeler, il n'a fait aucune école de cinéma, *c'est le cinéma qui fut son école* : « When people ask me whether i went to film school. I answer no, I went to films ».

particulier, il met au jour la compréhension intuitive qu'il a des phénomènes auxquels il a été attentif » (Schön, 1994, p.114). Pour ce dernier, le tournant réflexif « est une révolution » (Schön, 1996, p.23). Et Eraly, autre théoricien important de la praxéologie contemporaine, pose la réflexivité comme une « activité du sujet produisant discours et représentations de soi en contexte. Ces représentations permettent la découverte de soi, la transparence à soi, en vue de l'amélioration de son action professionnelle » (Couturier, 2000, p.138). Ce genre de considérations rappelle, bien entendu, le rôle de l'exercice *autopoïétique* (et de façon générale, de la réflexivité du praticien) dans la conquête des puissances d'un art : incitation à s'auto-observer, à examiner ses manières de faire, ses automatismes, ses intuitions, le flux de sa conscience, etc., afin de « révéler » ce qui demeurait inconscient, intuitif ou caché, c'est-à-dire sonder, décrire et formaliser son expérience pour produire une « représentation de soi en contexte », permettant de se perfectionner ou d'acquérir cette plus grande « transparence à soi » dans le but d'améliorer « son action professionnelle ».

En apparence seulement, car il faut prendre au sérieux la mise en garde d'Yves Couturier dans son texte *L'inflation réflexive dans le courant praxéologique : indice de la reconstruction de l'idéologie professionnaliste* (Couturier, 2000). Pour ce dernier, la réflexivité inscrite dans un contexte d'entreprise généralisée, caractérisant nos sociétés contemporaines, peut être considérée en tant que « technologie de soi » liée à une injonction plus ou moins collective à s'autoproduire (Habermas, 1988, p.324) par un travail réflexif *de soi par soi*. Celle-ci pourrait prendre, de manière pernicieuse, le relais des vieilles technologies de domination et de discipline. À ce titre, il faut rappeler que chez Michel Foucault, les rapports de savoir-pouvoir sont inscrits *en soi*²¹, le pouvoir pouvant s'exercer par le seul travail du « sujet » sur lui-même – par l'intermédiaire de dispositifs d'autosurveillance et d'autocontrôle qui affectent directement le corps et l'esprit de l'individu : « Au cœur même du panopticon se trouve déjà l'idée que le pouvoir s'exerce non pas directement par l'autorité carcérale, mais indirectement par le détenu lui-même sur lui-même – « automatiquement » (Asselin, 2006, p.16). En fait, chez Foucault, le « sujet » n'existe pas en dehors des rapports

21. Dans un tel cas, l'individu: [...] reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles : il devient le principe de son propre assujettissement. (Foucault, 1975, p.204).

de pouvoir qui le constitue, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de sujet de l'expérience déjà constitué *a priori* en dehors de ces rapports, et donc, d'un certain « automatisme » intérieur ou intériorisé. Ceci a une grande importance, autant éthique que politique, dans la mesure où Foucault, dans *Surveiller et punir*, « (...) avait montré comment le pouvoir politique, au XVIII^e siècle, était devenu individuant, grâce aux « disciplines » (...), c'est-à-dire comme voulant s'approprier les mécanismes d'individuation des membres du troupeau » (Deleuze, 1990/2003, p.158). Un tel mouvement qui remonterait au pouvoir pastoral est au centre de la mutation des mécanismes du pouvoir (et des savoirs) dans les sociétés modernes. Le pouvoir n'y est pas que répression ou violence. Il cherche au contraire, à travers des « fonctions d'incitations, de renforcement, de contrôle, de surveillance, de majorations et d'organisation des forces qu'il soumet », à s'exercer sur la vie même des individus et des populations pour la gérer et la contrôler, c'est-à-dire « un pouvoir destiné à produire des forces, à les faire croître, à les ordonner plutôt que voué à les barrer, à les faire plier ou à les détruire » (Foucault, 2006, p.2). Ce qui a des effets subjectivants, c'est-à-dire que le pouvoir nous fait « sujet » (ce que Foucault appelle l'*assujettissement*). D'ailleurs, pour Félix Guattari, la subjectivation « est devenue l'objectif numéro un des sociétés capitalistiques, des sociétés contemporaines » (Guattari, 1992, p.2), objectif par lequel elle exerce son contrôle sur la population. Comme l'indique Olivier Rasac, bien que la violence disciplinaire demeure, sous certaines conditions, un outil des *sociétés de contrôle*, la brutalité physique « est remplacée par la production d'affects. La soumission à la force se retourne en développement de son potentiel » (Rasac, 2008, p.113). Chez Foucault, les nouvelles sociétés de contrôle fonctionnent par autosurveillance et autocontrôle « incessant en milieu ouvert » (Deleuze, 1990/2003, p.236) rendant l'exercice du pouvoir encore plus complexe, constant, diffus, voire ambigu, alors que les mécanismes de la normalisation se « glissent » subrepticement au cœur du rapport à soi. À ce titre, les enquêtes de Peter Szendy sur nos pratiques et modes d'écoutes contemporains mettent elles aussi en évidence, à notre époque, la présence plus ou moins diffuse et généralisée d'un fantasme d'écoute (d'être *sur écoute*) qui « s'est désormais installé, logée aussi bien dans les gestes quotidiens que dans l'actualité politique » (Szendy, 2007, p.14). Un tel fantasme n'est pas sans rapport avec l'effet visé par le dispositif de surveillance panacoustique et panoptique moderne, ou encore, par les dispositifs de contrôle (post-

panoptiques). À ce sujet, Deleuze insiste d'ailleurs sur le fait que Foucault :

(...) est souvent considéré comme le penseur des sociétés de discipline, et de leur technique principale, l'enfermement (pas seulement l'hôpital et la prison, mais l'école, l'usine, la caserne). Mais, en fait, il est l'un des premiers à dire que les sociétés disciplinaires, c'est ce que nous sommes en train de quitter, ce que nous ne sommes déjà plus. Nous entrons dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée (Deleuze, 1990/2003, p.236).

Pour Deleuze, l'émergence des sociétés de contrôle est inséparable d'une crise des institutions ou des différents milieux fermés (ou d'enfermement). Le régime scolaire, par exemple, est affecté d'une crise impliquant « l'introduction de l'entreprise à tous les niveaux de scolarité » (Deleuze, 1990/2003, p.247). Il est alors possible de « prévoir que l'éducation sera de moins en moins un milieu clos, se distinguant du milieu professionnel comme autre milieu clos, mais que tous les deux disparaîtront au profit d'une terrible formation permanente, d'un contrôle continu s'exerçant sur l'ouvrier-lycéen ou le cadre-universitaire » (Deleuze, 1990/2003, p.237). À ce titre, la distinction entre le lieu de formation et le lieu de production chez l'artiste, par exemple, qui pouvait mettre en jeu une discontinuité favorable à la distance critique, à la confrontation entre différentes manières de faire, divers systèmes de règles et de prescriptions ou permettant tout simplement une solitude à même d'encourager un processus de différenciation, tend plus ou moins à disparaître. Remplaçant en un sens l'examen, la formation permanente devrait s'exercer par le sujet lui-même (et sur lui-même), à travers le ménagement et le développement d'une réflexivité du praticien-citoyen (de l'étudiant-professionnel, du professeur-consultant, de l'enfant-consommateur-travailleur, etc.) alors capable de s'auto-surveiller et de s'autocontrôler. Bien entendu, la formation continue demeure modulée par les contraintes de spécialisation et les diverses incitations extérieures (les séjours de mise à niveau, les stages et autres formations, les revues spécialisées, les colloques, la compétition propre aux divers milieux socio-économiques, etc.), mais la responsabilité, l'initiative et l'autonomie sont des valeurs fortement promues dans un tel contexte. De telles incitations peuvent grossièrement être présentées comme une éthique de la responsabilisation et de la réflexivité en milieu professionnel. En fait, pour le philosophe Jean-François Malherbe, « la « demande » d'éthique croît de jour en jour dans les cultures occidentales » (Malherbe, 2001, p.9). Dans un tel contexte, il importe donc aux philosophes « de se ressaisir pour échapper à la fascination de la demande sociale d'éthique » (Malherbe, 2001, p.9), et ainsi chercher à mettre en place une « véritable » éthique critique. En somme, il

semblerait que nous soyons à la fois dans une société du travail *sur soi*²², du regard, du dire, de l'écriture *sur soi* et *de soi*, mais aussi du spectacle *de soi*²³ : les techniques et l'écriture *de soi*, au sens large, sont ainsi au cœur de nos vies, et ce, sous de multiples aspects²⁴. D'où l'urgence signalée par Foucault de « (...) faire le tour non seulement de ces discours, mais de la volonté qui les porte et de l'intention stratégique qui les soutient » (Foucault, 2001b, p.541), car pour ce dernier, il y a une volonté d'assujettissement ou de possession qui parcourt ces discours sur la réflexivité comme rapport transformateur à soi. Cette tâche est nécessaire, afin de discriminer entre diverses pratiques transformationnelles et ainsi dissiper une confusion de surface qui, bien entendu, sert d'autant mieux certains pouvoirs en place.

En effet, il faudrait distinguer, d'une part, la pratique réflexive qui vise à perfectionner les pouvoirs d'un sujet *donné*, pour assurer la maîtrise de sa propre activité de sujet (de sa pensée, de ses sens, de ses facultés, de ses « organes », etc.) et d'un certain savoir-faire, à travers l'actualisation d'un potentiel que non seulement il détient en puissance, mais qui ne demande au fond pour être développé qu'une formation rigoureuse et une plus grande transparence du sujet dans l'action : ce qui suppose la continuité d'un programme de développement ou de formation « génétique » du « sujet » à l'intérieur d'un même horizon expérientiel ou d'un même « champ » ou « corps » d'expérience. L'objectif est alors l'excellence, la performance, la spécialisation, le professionnalisme d'un « sujet » conscient et volontaire qui n'a qu'à actualiser son plein potentiel afin de répondre aux exigences fixées par un certain cadre socioprofessionnel, les impératifs de l'industrie cinématographique ou les

22. Comme le suggère Vrancken et Macquet dans leur livre *Le travail sur soi : vers une psychologisation de la société?* (2006), nous serions « entrés dans une société du travail sur soi ».

23. En ce sens, il faut mettre en évidence certaines incitations qui traversent le champ social actuel et qui touchent, de près ou de loin, aux enjeux de la poïétique. À ce titre on peut souligner la popularité d'un ensemble de phénomènes plus ou moins connexes : « L'autobiographie, l'autoportrait, l'autofiction et, plus généralement, toutes les formes de l'autoreprésentation sont à la mode » (Asselin, 2006, p.9).

24. Les analyses historiques de Foucault visent une ontologie critique du présent. Il sait pertinemment que l'individu est aujourd'hui incité de toute part à se prendre en charge, d'une certaine manière, et que de telles incitations sont inséparables des dispositifs de savoir et de pouvoir contemporains. Comme l'indique à ce propos Édouard Delruelle, « (...) il est incontestable que la rhétorique de l'authenticité et de l'introspection a partout triomphé : « soyez vous-même », « partez à la recherche de votre moi », « soyez épanoui » » (Delruelle, 2012, p.1 sur le site www.philopol.ulg.ac.be/textes.html). C'est précisément pourquoi Foucault insiste sur la nécessité de prendre en considération la question générale des techniques de soi et de problématiser la philosophie et l'art, non seulement comme forme esthétique et éthique d'existence, mais aussi comme forme critique de la pensée, afin de « transformer la critique exercée dans la forme de la limitation nécessaire en une critique pratique dans la forme du franchissement possible » (Foucault, 1994/2001, p.1393).

standards d'un savoir-faire majoritaire²⁵. Cette maîtrise non critique de soi et du raffinement d'un savoir-faire par autosurveillance en contrôle continu n'échapperait pas au pouvoir, mais mettrait plus en évidence une désappropriation de nos propres mécanismes d'individuation ou de notre propre rapport à soi en fixant téléologiquement les limites du possible dans l'expérience. D'autre part, il y aurait la « réflexivité », ou une forme d'exercice de *soi à soi dans la pensée* qui viserait plutôt la mise en crise de la maîtrise et de la « performance » du « sujet », ou d'une certaine *organisation réglée* du champ de l'expérience. Cet autre processus de subjectivation se confondrait alors paradoxalement avec un processus de dépersonnalisation (un éclatement du sujet ou du moi psychologique), dans la mesure où il s'agit de défaire et de rompre ce corps d'expérience en nous faisant entrer dans un champ de forces, de singularités et d'intensités préindividuelles ou de devenirs (Deleuze et Guattari : 1991/2005). Cette expérience aboutirait à la confrontation à un Dehors (ce que Deleuze et Guattari appellent aussi le Chaos²⁶) sans formes ni sujets, mais d'où vient toute intériorité ou sujet (par pliage) et à partir duquel peut s'inventer de nouveaux possibles ou de nouveaux « corps » d'expérience.

Dans ce cas, on attend d'une pensée qu'elle se pense elle-même pour briser des automatismes, des réflexes, des méthodes jusqu'au point critique d'un affranchissement de certains pouvoirs ou de certains savoirs constitués²⁷ qui nous enferment dans des *pensées cul-de-sac* : « Toute pensée, après peu de temps, arrête. Pense pour échapper ; d'abord à leurs pensées-culs-de-sac, ensuite à tes pensées-culs-de-sac » (Michaux, 2004, p.12). Ceci nous porte donc à nous intéresser à l'exercice poïétique chez l'artiste, non seulement comme pratique transformationnelle ou *ascèse*, mais aussi de problématiser cette *ascèse* pour en faire

25. Comme l'indique Castel, on peut constater dans les sociétés contemporaines « un nombre croissant de situations, où l'étayage de l'obligation sur l'individu ne passe pas par la coercition, mais par sa mobilisation volontaire. L'alternative n'est pas de se soumettre ou de se révolter, mais de rassembler son potentiel personnel au service de la tâche à accomplir, ou d'être marginalisé » (Castel, 1981, p.208).

26. Nous reviendrons dès le chapitre 2 sur cette question d'une expérience du Dehors ou du Chaos chez l'artiste à partir des réflexions de Deleuze et Guattari, notamment en se référant à leur livre *Qu'est-ce que la philosophie?* (Deleuze et Guattari, 1991), mais aussi à travers l'expérience moderne de l'art chez Paul Klee.

27. Comme nous l'avons vu brièvement, pour Michel Foucault, le travail critique de la pensée sur elle-même vise à défaire les ligatures des savoirs constitués qui nous enferment dans des rapports de pouvoir ou des « identités » mortifères, aliénantes ou qui diminuent notre puissance de vie (notre santé ou notre joie). Selon Judith Butler, la critique chez Foucault « est toujours critique d'une pratique instituée, d'un discours, d'une épistémè, d'une institution. (...) Ainsi la critique sera-t-elle cette perspective sur les modes établis de connaissance et d'agencement du monde, perspective qui n'est pas directement liée à cette fonction » (Butler, 2005, p.75-82).

une *forme critique de la pensée*, c'est-à-dire une pensée qui vise à défaire et à refaire sa propre pratique de la pensée artistique à travers un procès de subjectivation inséparable d'une dimension éthique et politique²⁸, et qui engage une réappropriation de son propre *rapport à soi* :

On peut en effet parler de processus de subjectivation quand on considère les diverses manières dont des individus ou des collectivités se constituent comme sujets : de tels processus ne valent que dans la mesure où, quand ils se font, ils échappent à la fois aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants. Même si par la suite ils engendrent de nouveaux pouvoirs ou repassent dans de nouveaux savoirs. Mais, sur le moment, ils ont bien une spontanéité rebelle (Deleuze, 1990/2003, p.238).

Si l'on en revient à la pratique autopoïétique au cinéma, est-ce que l'incitation à faire son autopoïétique et à produire ou à dire la « vérité » de sa pratique, notamment dans un contexte socioprofessionnel comme celui du cinéma industriel ou hollywoodien, pourrait servir de dispositifs d'autosurveillance et d'autocontrôle? Est-ce que cet exercice autopoïétique de son art, d'une certaine manière, ne prendrait pas le relais dans la vie professionnelle non seulement des *disciplines* d'atelier et autres milieux de formation passés, mais aussi de la technique de l'aveu : « (l)'obligation de l'aveu nous est maintenant renvoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint » (Foucault, 1976, p.80). À ce titre, nous verrons l'importance, sous diverses formes, de l'écriture de soi²⁹ chez les créateurs étudiés et de manière très insistante chez Valéry. Il faut ainsi examiner soigneusement l'usage qui en est fait, les mécanismes et les forces qui sont en jeu : c'est-à-dire la figure même de l'activité de pensée ou de la réflexivité qui s'y dessine. Un tel recours à l'écriture, comme pratique transformationnelle, évoquera par moment l'écriture spirituelle chrétienne, notamment « ces récits d'expérience spirituelle (tentations, luttes, chutes et victoire) ». Ceux-ci trouvaient comme « point d'application » la description des mouvements

28. Comme le fait remarquer André Mondoux : « (...) la préoccupation sur la technique comme coproducteur du vivre-ensemble s'est effacé au profit de problématiques plus individuelles (la production de soi) ». L'objet de l'individuation passerait ainsi du collectif à l'individuel, soulevant une interrogation face à un tel déplacement : « (...) ne puisse-t-il pas en effet ses racines dans la vision néolibérale du *self-made man*, du sujet tout-puissant comme principal – et unique – moteur du social » (Mondoux, 2012, p.38). Est-ce que les techniques de soi comme éthique impliqueraient nécessairement un repli du politique (comme vivre ensemble) ou de la politique? À ce titre, Foucault précise à propos de la culture de soi dans la pensée helléniste et romaine : « (...) ce n'est pas en opposition avec la vie active que la culture de soi propose ses valeurs propres et ses pratiques. (...) elles ont surtout, d'une façon beaucoup plus générale et plus essentielle, provoqué une problématisation de l'activité politique » (Foucault, 2001a, p.773).

29. L'écriture de soi, au sens restreint, c'est-à-dire comme véritable activité d'écriture, réfère ici « à la pratique de l'ascèse comme travail non seulement sur les actes, mais plus précisément sur la pensée » (Foucault, 2001b, p.823).

de la pensée et de l'âme. Ces « récits de soi-même » avaient pour « objectif de faire venir à la lumière du jour les *arcana conscientiae* dont l'aveu – oral ou écrit – a valeur purificatrice » (Foucault, 2001a, p.828). L'écriture constitue alors une épreuve, afin de déjouer les ruses du « démon », compris comme puissance qui trompe et « fait qu'on se trompe sur soi-même », et qui « (...) en portant au jour les mouvements de la pensée (...) dissipe l'ombre intérieure où se nouent les trames de l'ennemi ». Dans ce cas, le mouvement à effectuer par l'écriture doit poursuivre l'indicible, révéler le caché ou dire le non-dit (Foucault, 2001a, p.828). Ceci trouve un écho dans l'idée d'un travail critique de la pensée sur elle-même, alors que l'individu cherche un moyen de forcer l'apparition, par l'écriture *sur soi* (ou sur sa pratique, sa perception, etc.), ce que Michaux appelle « l'ennemie, qui est ta structure » (Michaux, 2004, p.12), afin de se transformer soi-même ou de renouveler sa pratique par un geste réflexif ou une épreuve de soi. Ce qui trouve d'emblée résonance dans les propos de Walter Murch cités dans l'introduction et ce qu'il appelle ses « hidden assumptions » (ses « hypothèses » ou « réflexes » cachés) qu'il cherche justement à porter à la lumière par l'exercice autopoïétique.

Chez Antonin Artaud, l'écriture (comme le théâtre ou le cinéma) est aussi à considérer comme une forme d'écriture de soi au sens large³⁰, « arme » qui est d'ailleurs essentielle dans le combat contre la possession, car comme nous l'avons vu, c'est « la logique anatomique de l'homme moderne de n'avoir jamais pu vivre, ni penser vivre, qu'en possédé » (Artaud, 1970a, p.21). La pratique de l'art vise alors la constitution, sans cesse renouvelée, d'un nouveau « corps », d'un *corps-sans-organe* (C-s-O). Ainsi, l'art est une « table d'autopsie pour lui refaire son anatomie (à l'homme) » (Artaud, 2004, p.1654). En effet, comme le remarque Deleuze et Guattari, le corps-sans-organe chez Artaud, comme lutte active contre les organes ou plutôt l'*organisation organique du corps* - c'est-à-dire la spécialisation des « organes » en différentes fonctions, leur hiérarchisation et l'organisation réglée de ceux-ci, fixant de ce fait *ce que peut un corps* -, n'est pas « (...) du tout une notion, un concept », mais plutôt « une pratique, un ensemble de pratique » (Deleuze et Guattari, 1980, p.186).

30. En fait, l'écriture de soi peut aussi s'entendre dans une acception plus large que l'écriture proprement dite : « Le régime alimentaire de Nietzsche, de Proust ou de Kafka, c'est aussi une forme d'écriture, et ils la comprennent ainsi » (Deleuze, 1996, p.145).

Sous cet angle, le *corps-sans-organe* est à la fois une pratique et le « but » de l'exercice autopoïétique et artistique chez Artaud, et est ainsi lié à une forme d'écriture de soi qui veut défaire l'organisme et la spécialisation de ses organes (le « sujet » et son « champ » ou encore le « corps-organique » de son expérience). Le corps-sans-organe, c'est le Dehors, le champ d'immanence du désir (son plan de consistance ou de composition) qui précède *en droit* toute formes, tout sujet ou tout organisme (et donc, toute *organisation organique du corps*), qu'il faut atteindre par la pratique et qui fait « passer des intensités (...) les produit et les distribue dans un *spatium* lui-même intensif, inéteudu » (Deleuze et Guattari, 1980, p.189). Ainsi la pratique, l'« écriture » ou la « thérapeutique » de soi que constitue le corps-sans-organe chez Artaud est à distinguer de toute pratique réflexive ou psychothérapie conventionnelles, ou de tous programmes de croissance personnelle centrés sur la figure d'un sujet premier qu'il s'agit simplement de *développer* : « Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouver votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas assez déte fait notre moi. Remplacer l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organe, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaité. Et c'est là que tout se joue » (Deleuze et Guattari, 1980, p.187). Il y a donc, ici, d'importants déplacements, Artaud retournant précisément la technique de l'aveu (et celle de l'exorcisme), comme *écriture de soi*, contre le système du « Jugement de Dieu » qui normalise ou pli par la force le « corps » (le plan d'immanence du désir ou le CsO) en lui faisant un organisme, comme le rappel encore une fois Deleuze et Guattari :

C'est sur lui que pèse et s'exerce le jugement de Dieu, c'est lui qui le subit. C'est en lui que les organes entrent dans ces rapports de composition qu'on appelle organisme. Le CsO hurle : on m'a fait un organisme! *On m'a plié indument!* (c'est nous qui soulignons) On m'a volé mon corps! Le jugement de Dieu l'arrache à son immanence, et lui fait un organisme, une signification, un sujet. (Deleuze et Guattari, 1980, p.190).

Pour Artaud, cette lutte contre le Jugement de Dieu est à comprendre dans un sens large non seulement comme destruction de tout « ce qui sert à constituer l'au-delà » (Dubreuil, 2003, p.123), mais aussi de toutes formes de fixisme, de sédimentation, de volonté de pouvoir, etc. dans la vie de la pensée qui font peser un jugement sur le C-s-O en le « pliant indument » et en rabattant ainsi le *droit* sur le *fait*, pour arracher le corps « à son immanence » :

Toutes les revues sont les esclaves d'une manière de penser, et, par le fait, elles méprisent la pensée. (...) Tous ceux qui ont des points de repère dans l'esprit, je veux dire d'un certain côté de la tête, sur des emplacements bien localisés de leur cerveau, tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les

mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme, et des courants dans la pensée, ceux qui sont esprit de l'époque, et qui ont nommé ces courants de pensée, je pense, à leurs besoins précises, et à ce grincement d'automate que rend à tout vent leur esprit, - sont des cochons (Artaud, 1970a, p.233-100).

Par contre, pour bien comprendre ce que disent Deleuze et Guattari sur ce point, il faut aussi distinguer le plan de développement ou de formation (où se *développent* les formes, les sujets et les organismes) et le plan d'immanence qui lui est à la fois coextensif, immanent, mais antérieur *en droit*, c'est-à-dire que l'espace extensif actuel (ou le *fait*) trouve toujours ses conditions de possibilité (ontologiques) dans le *spatium* intensif du plan de consistance ou du corps-sans-organe (virtuel ou *en droit*). En d'autres mots, il faut toujours rapporter les « sujets » et les « formes » (ou les images audio-visuelles) constituées ou actuelles (sur le plan de développement) au « principe de production qui les font « (...) apparaître dans (leur) singularité » (Cardinal, 2010, p.92), c'est-à-dire aux coordonnées du plan d'immanence auxquelles elles se rapportent, une fois dit que nous « (...) ne trouverons jamais le sens de quelque chose (phénomène humain, biologique ou même physique), si nous ne savons pas quelle est la force qui s'approprie la chose, qui l'exploite, qui s'en empare ou s'exprime en elle » (Deleuze, 1962, p.3). Le recours à l'opposition entre organisme et corps-sans-organe, que nous reprendrons ici plus ou moins librement et qui sera assignée essentiellement à un rôle opératoire dans notre réflexion, a précisément pour fonction de problématiser les deux images ou figures de la pensée que nous chercherons à distinguer à partir de l'exercice autopoïétique chez les créateurs sonores hollywoodiens et de la conception du cinéma moderne chez Artaud et Godard. Il n'y a donc pas une simple opposition binaire entre l'organisme et le corps-sans-organe, car le C-s-O est aussi une limite interne à la pensée et non un objectif en soi : c'est-à-dire qu'il n'y a jamais d'organisme sans que le corps-sans-organe ne soit plié d'une certaine façon, et inversement, le C-s-O est une limite ou un Dehors que l'on ne peut habiter qu'en le pliant d'une certaine manière, en se faisant précisément un corps actuel ou un « organisme ». Pourtant, c'est bien là, dans la tension entre l'organisme et le corps-sans-organe « (...) que tout se joue » (Deleuze et Guattari, 1980, p.187).

Chapitre 2 : Se donner les moyens de créer

2.1- Paul Valéry et la poïétique : ou la promesse de l'autoportrait moderne

La *poïétique* est une notion centrale dans l'œuvre de Paul Valéry. Celle-ci est déjà en pleine élaboration alors qu'il publie en 1895, dans *La Nouvelle Revue*, une première version de son texte *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* que le philosophe Jacques Darrulat considère comme « le manifeste d'une poétique de la lucidité » (Darrulat, 2007, p.1). L'artiste y revendique une responsabilité lucide à l'égard de son art, alors que la création prend les caractères explicites et affirmés d'une fabrication. L'œuvre n'est pas fille du génie ou d'une inspiration soudaine, mais relève d'un *acte*, d'un *faire*, d'une articulation, impliquant délibération, parti pris, tâtonnement, etc., et exigeant habiletés techniques, volonté, intention, conscience et lucidité : « Les œuvres de l'esprit sont le résultat d'un travail (...), processus qui comporte son côté matériel, de même qu'une technique qui le rend possible. Ma manière de regarder les choses littéraires, c'est sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication » (Valéry, 1939, p.7). En tant que fidèle disciple de Léonard de Vinci, Paul Valéry refuse de laisser les choses au hasard, même si celui-ci s'avère parfois fructueux : « Le hasard heureux ne vaut que comme une proposition donnée à la sagacité de l'esprit, un thème dont tout le travail poétique, éminemment conscient de lui-même, consiste à développer la variation. (...) Je ne me sers que de ce hasard qui fait le fond de tous les esprits et puis d'un travail opiniâtre qui est *contre* ce hasard » (Valéry, 1974, p.1097). Une telle *éminence* de la conscience³¹, bien entendu, implique aussi un refus de réduire la genèse du poème à la seule ivresse inspirée : « Quand je suis « inspiré », je m'interromps très vite ; je crains les vitesses de cet état qui jettent dans l'absurde. Je sais qu'il faut cueillir au vol et se dégriser » (Valéry, 1973, p.268). Il s'opère donc avec Valéry un changement d'attitude face à la création artistique, une sorte de démythification, contre « l'ivrognerie » et l'interminable flux des lyrismes romantiques³².

31. Il faudra revenir sur cette *éminence* chez Valéry de la conscience sur l'inconscient, de l'esprit sur le corps et la sensibilité, notamment à travers la figure esthétique de Teste. Le rapport corps-esprit chez Valéry sera éventuellement opposé au modèle du corps chez Spinoza, Deleuze et Artaud.

32. À ce titre, on peut signaler déjà chez Nietzsche le renversement, à partir de l'écriture d'*Humain, trop humain* qui marque sa rupture avec Wagner et Schopenhauer, de la métaphysique de l'artiste romantique, essentiellement assimilable au culte du génie comme don de la Nature, comme en témoigne cet aphorisme : « *La conscience du métier*. – gardez-vous de parler de dons naturels, de talents innés ! On peut nommer des grands hommes de tout genre qui furent peu doués. Mais ils *acquirent* la grandeur, devinrent des « génies » (comme on dit), par des qualités dont on n'aime pas à signaler le manque lorsqu'on les sent en soi : ils eurent tous cette robuste conscience d'artisans, qui commence par apprendre à former parfaitement les parties, avant de se risquer à faire un grand ensemble ; ils se donnèrent du temps pour cela (...). La

Le poète est au fond insatisfait du séculaire « enthousiasme » pour expliquer à *lui seul* la genèse poétique : « Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don » (Valéry, 1973, p.482). L'enthousiasme, qui signifie étymologiquement possession (possédé par dieu, présence de dieu à la place du moi ou transport divin), fut une explication historiquement importante en Occident, renvoyant l'inspiration à une origine obscure et divine. C'est le cas chez Platon, notamment dans le dialogue entre Ion et Socrate, pour qui l'art relève explicitement d'une forme de possession, la *mania* ou *folie poétique* : (...) Ainsi la Muse crée-t-elle des inspirés et, par l'intermédiaire de ces inspirés, une foule d'enthousiastes se rattachent à elle. Car tous les poètes épiques disent tous leurs beaux poèmes non en vertu d'un art, mais parce qu'ils sont inspirés et possédés, et il en est de même pour les bons poètes lyriques (Platon, *Ion*, traduction L. Mertz, 533d, 1903). Dans ce passage, Platon indique clairement que « le poète n'est tel qu'au prix d'une perte de contrôle de soi » (Philippon, 2007, p.53). Comme l'indique Philippon, une telle possession met en jeu une véritable *dé-possession de soi*, en opposant conscience réfléchie et automatisme - ce que ne peut accepter Valéry :

En ce sens, toute la poétique valérienne (...) s'efforce d'accomplir la promesse de l'autoportrait moderne (portrait de l'artiste en « Narcisse » de sa propre création), *celle de déchiffrer le secret intime de l'esprit enfantant le poème, et d'en proposer la claire formule* (c'est nous qui soulignons). (...) Cette poétique est latente depuis la Renaissance, c'est-à-dire depuis notre entrée dans la modernité. Alberti, Vasari, et plus que tout autre Léonard, en effet le héros de cette histoire, ne se satisfont plus d'être les simples producteurs de leurs œuvres : il faut qu'ils en méditent les tenants et les aboutissants, et qu'ils apaisent une sourde inquiétude – ne rivalisent-ils pas avec le Créateur (Darriulat, 2007, p.2).

Ainsi, le poète en « Narcisse de sa propre création » commence à « réfléchir », au cours même de son activité créatrice, l'acte d'écrire. Une telle posture est d'ailleurs symptomatique de la modernité littéraire, comme le fait remarquer Louis Hay : « Jamais les écrivains n'ont parlé d'écriture comme au siècle qui s'achève » (Hay, 2007a, p.1). Valéry écrit et se regarde écrire. Il se tenaille, se bouscule, se relance, se critique, s'exerce, apprend et s'apprend. Il se parcourt, mais toujours en se regardant se parcourir, forcé de constater que sa création n'est pas le pur fruit d'une inspiration extérieure et obscure, mais d'un travail qui

recette, par exemple, pour qu'un homme devienne bon romancier, est facile à donner, mais l'exécution suppose des qualités que l'on a coutume de perdre de vue, quand on dit : « Je n'ai pas assez de talent » (...) » (Nietzsche, 1998, p.136, ap.163).

s'opère en lui-même et par lui-même. Ce dernier n'est pas un « médium ». La « muse », l'ivresse ou le hasard peuvent donner le premier vers, mais c'est le travail qui suivra qui est capital. Ce travail finira d'ailleurs par produire ce qu'on appelle « inspiration » :

Quand des mois, des années durant, on réfléchit sans cesse à un grand poème, procédant à des milliers d'essais, de substitutions, de variations, on s'installe dans un régime mental de vigilance, d'alerte constante et spontanée. Chaque mot, chaque son, est automatiquement évalué, alors se multiplient les trouvailles qui, de l'extérieur, font croire à un don surnaturel, à une capacité sublime de trouver sans chercher (Philippon, 2007, p.55).

Valéry accorde donc une place importante au travail du producteur et à une démarche intentionnelle, responsable et consciente. Le refus du poète de n'être « qu'agent de transmission » relève, en effet, d'une progressive « rationalisation » ou « humanisation » de l'art qui remonte à la Renaissance, touchant autant à la théorie qu'à la pratique artistique³³. Notons tout de même que pour Valéry, il y a toujours un désordre essentiel à la création d'une œuvre « en tant que celle-ci se définit par un certain ordre » (Valéry, 1939, p.3). Il suppose toujours la présence dans l'œuvre de deux constituantes : « 1° ceux dont nous ne concevons pas la génération, qui ne peuvent s'exprimer en actes, quoiqu'ils puissent ensuite être modifiés par actes ; 2° ceux qui sont *articulés*, ont pu être pensés » (Valéry, 1939, p.3). Ces deux constituantes se retrouvent dans toute œuvre, et ce, dans une certaine proportion :

Selon que le développement de l'un ou de l'autre est prépondérant, les époques, les écoles se distinguent. En général, les réactions successives qui marquent l'histoire d'un art ininterrompu dans le temps, se réduisent à des modifications de cette proportion, le réfléchi succédant au spontané dans le caractère principal des œuvres, et réciproquement. Mais ces deux facteurs sont toujours présents (Valéry, 1939, p.3).

L'ordre esthétique est ainsi le produit, d'une part, de « (...) *formations spontanées* que l'on peut comparer à celles des objets naturels qui présentent des symétries ou des figures « intelligibles » par elles-mêmes ; et, d'autre part, de *l'acte conscient* (c'est-à-dire : qui permet de distinguer et d'exprimer séparément une *fin* et des *moyens*) » (idem, 1939, p.4). Si l'idée première « se propose telle quelle », celle-ci devra exciter le désir d'une réalisation, et se donner une fin « qui est l'œuvre, et la conscience de cette destination appelle tout l'appareil des moyens et prend le type de l'action humaine complète » (idem, 1939, p.4). La phase articulée de la création s'amorce alors, impliquant les notions de commencement et de fin « qui sont étrangères à la production *spontanée* », celles-ci n'intervenant qu'au moment où

33. Néanmoins, la *poétique* antique, notamment chez Aristote, témoigne déjà d'un certain souci « rationnel » à propos de la création, bien que cette rationalité soit autre que la rationalité moderne.

« la création esthétique prend les caractères d'une fabrication » (idem, 1939, p.4). Cette distinction entre une production spontanée et une production articulée, réfléchie ou consciente d'elle-même (à des degrés variables), a son importance, ces deux catégories exprimant une opposition (ou une complémentarité) qui structure de nombreux discours sur la création artistique, autant du côté des théoriciens que des artistes, ainsi que les approches pédagogiques de celle-ci (de la création). Nous verrons d'ailleurs comment, d'une certaine manière, la recherche musicale chez Schaeffer problématise ces deux « catégories ». Malgré de telles nuances, il faut insister sur le rapport problématique chez Valéry à la *Muse*, que cette expression évoque la rencontre d'une femme comme inspiratrice³⁴, le désir, la sensibilité, le corps, une forme d'écriture automatique, ou encore, au hasard, à l'ivresse, à l'inconscient, etc. Par contre, le système valérien est fort complexe, notamment lorsqu'il s'agit de cerner la relation entre sa poïétique et le travail poétique, mais aussi le rapport que Valéry pose entre le corps et l'esprit, la sensibilité et la pensée, le réfléchi et le spontané, l'automatisme psychologique et l'automatisme spirituel³⁵ : « On a gardé l'image confortablement paradoxale d'un poète exclusivement intellectualiste, ce qui ne représente, au mieux, que la moitié de son projet » (Philippon, 2007, p.78). Il faudra donc préciser la pensée valérienne sur ces points, afin de dégager certains éléments qui serviront dans la suite de notre analyse, notamment par rapport à la rupture qu'introduira la figure d'Antonin Artaud et son « vigiliambule ». On peut simplement insister, pour l'instant, sur l'effort chez Valéry pour se poser en « Narcisse » de sa propre création, afin de saisir – selon l'expression de René Passeron -, le « rapport dynamique » entre l'artiste et l'œuvre « alors qu'il est aux prises avec elle ». À ce titre, il accorda une importance décisive au travail de l'artiste - ou encore, à celui de l'esprit sur lui-même comme nous le verrons -, aux conditions de possibilité (techniques, matérielles, procédurales, etc.) de ce travail, et, par la force des choses, à l'apprentissage, à l'exercice, à

34. Les déboires amoureux de Valéry, lieu commun de la biographie et de l'exégèse de son œuvre, au-delà de son caractère anecdotique, nous renvoient à la rencontre d'un signe sensible qui *force à penser*, ou plutôt qui dérange ou menace d'une certaine manière l'activité droite (par nature) de la pensée. Du moins, si « penser » nous renvoie à cette « belle vision cristalline du Monde » associée à un pur esprit : « Un regard m'a rendu si bête que je ne suis plus : j'ai perdu ma belle vision cristalline du Monde, je suis en ancien roi ; je suis un exilé de moi. Ah! Savez-vous ce que c'est qu'une robe – même en dehors – surtout en dehors, de tout désir simpliste de chair? Mais seuls la robe et l'œil. L'idéaliste agonise. Le monde existerait-il?... » (Lettre à Gide de juillet 1891, à propos de Mme de Rovira, dans Valéry : 1952).

35. Comme nous le verrons, chez Valéry, l'automatisme prend deux sens selon qu'il désigne l'activité psychologique et somatique d'un moi particulier (automatisme psychologique) ou qu'il désigne l'activité du Moi Pur comme sujet transcendantal, notion qui entretient une relation directe avec celle d'automate spirituel (d'abord introduit par Spinoza) dans la pensée philosophique classique, et dont Valéry serait aussi un des derniers représentant, malgré le caractère à la fois moderne de sa pensée.

l'expérience, au tâtonnement, à l'auto-observation, à la recherche, etc. qui lui sont associés : non seulement *pour se donner les moyens de créer* et porter ainsi l'œuvre *jusqu'à sa « destination » (articulée)*, mais aussi pour parvenir à déchiffrer par le fait même le secret « (...) de l'esprit enfantant le poème, et d'en proposer la claire formule » (Darriulat, 2007, p.2).

2.2-Valéry au collège de France : pour un nouveau type d'étude de l'œuvre

C'est Valéry qui fut le premier à circonscrire officiellement l'objet de l'approche ou de la discipline poétique, et ce, bien qu'il choisisse à l'époque de reprendre, pour ce faire, le terme de *poétique* - « dans un sens qui regarde l'étymologie sans oser cependant le prononcer *poïétique* » (Valéry, 1944, p.1) -, afin de désigner le genre d'étude qu'il propose de développer dans ses leçons au Collège de France en 1937. Par *poétique*, Valéry entend la « notion toute simple de faire », le *poïein*, et la « méditation » ou l'« attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante » sur celui-ci, que l'œuvre est à même d'induire, entraînant « à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait, que la chose faite* » (idem, 1944, p.10). Ce nouveau type d'étude cherche ainsi à rendre compte du *faire* « qui s'achève en quelque œuvre » et qu'il restreint « à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit » (idem, 1944, p.5). Le *faire* acquiert alors une réalité tangible et une certaine autonomie par rapport à l'œuvre, légitimant de ce fait d'en faire un objet d'étude spécifique : « L'exercice de la poésie laborieuse m'a accoutumé à considérer tous discours et toute écriture, comme un état d'un travail [...] ; et ce travail même comme ayant une valeur propre » (Valéry, 1957, p.1450). Le successeur de Valéry à la Chaire de poétique au Collège de France, Jean Pommier, reprendra l'approche de son prédécesseur dans sa leçon inaugurale de 1946, y proposant une définition synthétique : « Qu'est-ce que la poétique, ou plutôt la poïétique? (...) C'est tout ce qui a trait à la création (...) d'ouvrages dont la langue est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation, celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action » (Pommier, 1946, p.21).

Insistons simplement sur le fait que l'objet étudié par Valéry n'est pas « l'œuvre à faire (comme projet) », mais bien « l'œuvre en train de se faire » (Passeron, 1996, p.15). On peut donc appeler *poïétique* tout ce qui a trait à l'étude de la création d'ouvrages poétiques ou littéraires, et, par extension, à l'ensemble des études qui portent sur la production d'œuvres artistiques. En fait, l'élargissement explicite de la notion de *poiein* dans les années soixante-dix, vers une philosophie et une anthropologie des conduites créatrices en générale, sera l'objet des travaux de René Passeron et du groupe de recherche du CNRS pour qui la poïétique est « l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment l'œuvre d'art » (Passeron, 1975, p.14). Une telle extension est déjà en partie présente, dans les années soixante, chez le philosophe français Étienne Gilson : « (...) le poète est bien celui qui exerce l'activité du *poiein* ; le *poïetes* est essentiellement celui qui fait, le « facteur » au sens où l'on parle encore d'un « facteur d'orgue ». Tous ceux qui « font des œuvres » écrites, peintes ou sculptées sont des poètes ou même, comme on dit, des « créateurs », car c'est bien à l'artiste que ces œuvres doivent l'existence » (Gilson, 1963, p.62). Il reste, néanmoins, que déjà chez Valéry la poïétique ne s'applique pas strictement à la littérature, mais bien à toutes les « œuvres de l'esprit ». Par contre, comme nous le verrons plus spécifiquement au chapitre 5, l'« esprit » créateur chez Valéry a un sens conceptuel (postkantien) bien précis : celui d'un sujet transcendantal (Moi pur) déterminant les conditions de possibilité de toutes les « œuvres de l'esprit » qui sont possibles.

2.3- De l'art poétique antique à la poïétique moderne : l'apport de Valéry

Quel est précisément le déplacement qu'entend effectuer Valéry par rapport à la *poétique* au sens traditionnel³⁶? Plus précisément, quelles sont les différences entre la *poétique* (au sens d'Aristote) ou l'*art poétique* (par contraste au poème) dans l'Antiquité et la *poïétique moderne* tels que les présente le poète? Jusqu'à son époque, le terme *poétique* désignait grossièrement « tout exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la construction des vers » (Valéry, 1944, p.4). Historiquement, les différents arts furent soumis « à certaines

36. Telle est bien l'intention de Valéry que de renouveler l'usage du terme poétique : « Mon premier soin doit être d'expliquer ce nom de « Poétique » que j'ai restitué, dans un sens tout primitif, qui n'est pas celui de l'usage » (Valéry, 1944, p.5).

formes ou modes obligatoires » qui s'imposèrent, selon leur nature ou le genre dans lequel l'œuvre s'inscrivait, « et qui pouvaient et devaient s'apprendre, comme l'on fait la syntaxe d'une langue » (idem, 1944, p.5). Ces observances pratiques et les restrictions diverses, constituant un savoir ou un savoir-faire (un *savoir qui présiderait au faire*), visaient alors à la meilleure réussite de l'entreprise de l'artiste. Ainsi, chez Aristote, la poétique (poïétique) est « la description du lien qui se noue entre « imitation » (...) et « imagination » pour constituer l'œuvre d'art ; cette description montre sans aucun doute que la structure de l'œuvre (...) fonde l'effet « pathétique » de celle-ci. (...) La poésie, ou plutôt le poème, produit un « objet » spécial que la poétique reconstitue ou indique » (Beck, 1990, p.25). Cette reconstitution du poème, à laquelle procédait la poétique, fut souvent comprise comme étant prescriptive (ou donna lieu à des prescriptions plus ou moins contraignantes). On parle alors d'une poïétique prescriptive plus ou moins rigide. En fait, pour René Passeron, les « règles et préceptes » destinés aux poètes « relevaient (alors) d'une poïétique prescriptive autant que de l'esthétique » (Passeron, 1996, p.14). Il insiste ainsi sur la solidarité très forte à l'époque entre une « réflexion sur la conduite créatrice » et une « réflexion sur le ressentir », dans la mesure où il s'agissait précisément de les mettre en relation, afin de re-produire à partir d'un ensemble de règles la « structure de l'œuvre » et son « effet pathétique » sur d'éventuels spectateurs ou auditeurs. À ce titre, comme le mentionne Nietzsche dans un aphorisme d'*Humain, trop humain*, « (...) les artistes grecs, par exemple les tragiques, composaient pour vaincre ; tout leur art ne peut être imaginé sans concours (...) » (Nietzsche, 1998, p.141, ap.170). Ainsi, les tragiques composaient pour « vaincre leurs adversaires », ce qui, par la force des choses, impliquait de « vaincre » le public. Une telle ambition rendait essentiel le recours à des conventions déjà éprouvées, afin que « l'artiste et sa suite » marche du même pas. Il faut en fait que le « passage d'un degré du style à l'autre (soit) assez lent pour que (...) les spectateurs et auditeurs soient de la partie et sachent exactement ce qui se passe. Autrement, il se produit tout d'un coup ce grand abîme entre l'artiste, qui crée ses œuvres sur une hauteur isolée, et le public, qui n'est plus capable de monter à cette hauteur et enfin redescend plus bas avec chagrin » (Nietzsche, 1998, p.140, ap.168). Néanmoins, pour Nietzsche l'ambition chez le grand artiste n'est pas réductible à une simple volonté de plaire :

(...) (ils) voulaient avant tout que leur œuvre eût le plus haut degré d'excellence à *leurs propres yeux*, telle qu'ils comprenaient l'excellence, sans égard à un goût régnant et l'opinion générale sur l'excellent dans une

œuvre d'art ; et c'est ainsi qu'Eschyle et Euripide restèrent longtemps sans succès, jusqu'à ce qu'ils eussent enfin *formé* des juges d'art qui appréciaient leur œuvre selon les règles qu'ils posaient eux-mêmes (Nietzsche, 1998, p.142, ap.170).

Notons que, dans ce second cas, l'*excellence* à laquelle réfère Nietzsche ne nous renvoie pas aux exigences de succès, de performance et de professionnalisme des sociétés de contrôle contemporaines, mais s'inscrit plutôt dans ce que Stanley Cavell appelle la tradition philosophique du perfectionnisme moral (Emerson, Thoreau, Wittgenstein, Socrate, etc.) : « (...) la culture est l'enfant de la connaissance de soi et de l'insatisfaction de soi, de tout individu. Celui qui croit en la culture déclare : « Je vois au-dessus de moi quelque chose de plus haut et de plus humain que moi-même ; aidez-moi tous à y accéder comme j'aiderai quiconque reconnaît la même chose et en souffre comme moi (...) » (Nietzsche cité dans Cavell, 2004, en exergue). De plus, la conception nietzschéenne de la culture ou de la culture de soi comme devenir et effectuation des puissances et de l'art (chez les Grecs) comme Agôn³⁷ et conquête, non seulement des spectateurs, mais aussi de degrés supérieurs du style, engagent un principe métamorphique qu'il faut prendre en compte. Ce qui vient nuancer l'idée d'une reprise ou d'une application systématique et mécanique, dans l'Antiquité, des conventions fixées *a priori* dont l'autorité était plus ou moins inébranlable.

Il faut, à ce titre, préciser une distinction entre la poétique et les arts poétiques. Chez les Grecs, l'art ou la *techné*, qui a pour objet la production en général et non strictement la production artistique (au sens des Beaux-Arts), est un « état habituel raisonné de possession du vrai qui dirige la production » (Aristote, 1140a 3, p.165). Être un artiste, c'est produire un objet extérieur à soi à partir de règles vraies, l'incapacité en art impliquant la possession d'une règle fautive. En fait, les règles devraient précéder ou guider le travail de production. Il faut néanmoins, en principe, admettre une pluralité de modes d'opération plus ou moins efficace qu'implique la notion de qualité ou de valeur : « Comme les divers modes d'opération qui tendent au même but ne présentent pas, en général, la même efficacité ou la même économie, et ne sont pas, d'autre part, également offerts à un exécutant donné, la notion de la qualité ou

37. La conception de l'Agôn chez Nietzsche ne peut être réduite à une simple volonté de domination : « Voilà pourquoi tout change dans le perspectivisme de Nietzsche suivant qu'on regarde les choses de haut en bas ou de bas en haut. Car de haut en bas, la volonté de puissance est affirmation, affirmation de la différence, jeu, plaisir et don, création de la distance. Mais de bas en haut, tout se renverse, l'affirmation se réfléchit en négation, la différence en opposition ; seules les choses d'en-bas ont d'abord besoin de s'opposer à ce qui n'est pas elle. » (Deleuze, 1967, p.279).

de la valeur de la *manière de faire* s'introduit naturellement dans le sens de notre mot (art) » (Valéry, 1935, p.4). La poïétique, au sens restreint, « est la science de la production d'un objet qui s'appelle – que nous appelons – une œuvre d'art : elle restitue ici en ses grandes composantes la facture du poème » (Beck, 1990, p.11). Il faut néanmoins nuancer, car la poïétique ou la *Poétique* d'Aristote ne serait pas à proprement parler un art poétique édictant des règles rigides de composition comme on le retrouve notamment chez Horace :

Son but en effet, *n'est pas simplement* de produire une série de règles absolument *contraignantes*, ni, bien sûr, de dégrader ou de rétrograder la « production artistique » déjà vulnérable depuis Platon (...). En dépit des apparences, la *Poétique* est, en définitive (à considérer les derniers chapitres en particulier), un texte moins prescriptif que descriptif, qui fait essentiellement attention, non seulement à l'art en général, mais aux œuvres singulières (...) Cela n'empêche pas le philosophe de conseiller les poètes (au chapitre 17, notamment). Il importe de voir ce qui fait qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art : le pourquoi est indissociable du comment. La règle est soumise à la description (à la pluralité asymptotiquement cohérente des formes) (...) (Beck, 1990, p.16).

D'ailleurs, comme le mentionne le philosophe Étienne Gilson, on attribua de manière abusive à Aristote l'idée qui « fait de l'art une ratio, donc un *logos*, ou généralement parlant une règle ». Ce dernier concevait essentiellement « l'art comme une *èxis poiètikè*, c'est-à-dire, exactement, une aptitude acquise à faire quelque chose » (Gilson, 1965, p.64). Dans un tel cas, l'origine empirique et « expérimentale » des règles qui président à la « concoction » de l'œuvre est reconnue, ce qui, par conséquent, relativise leur caractère immuable et tranche avec l'idée d'une transcendance du modèle fondant les convenances et vérités pour la pratique d'un art : c'est-à-dire ce qu'on peut ou ne peut faire pour réussir une œuvre artistique en fonction de critères de beauté, de vertu, d'excellence, etc. « idéaux » - au sens métaphysique ou ontologique du terme. Mais comme l'indique encore une fois Gilson : « Les plus grands de ceux qui ont fait de l'art d'écrire un sujet de réflexion se sont aperçus que, quelque place qu'y occupât la connaissance, le savoir et l'observation de règles, il fallait d'abord tenir compte du fait que l'œuvre d'art résulte d'une fonction de production » (Gilson, 1965, p.60).

Valéry s'attaque donc plus spécifiquement aux *arts poétiques* en tant que système plus ou moins systématique de règles pratiques et esthétiques, et qui donna lieu à des textes prescriptifs, que Michel Foucault définit de façon générale comme « (...) des textes qui prétendent donner des règles, des avis, des conseils pour se conduire comme il faut (...) je veux dire des textes qui, quelle que soit leur forme (discours, dialogue, traité, recueil de

préceptes, lettre, etc.), ont pour objet principal de proposer des règles de conduite» (Foucault, 2001b, p.1365). Pour Valéry, la mise en place d'une telle *discipline des arts* était liée à « l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages, par simple référence à un code ou à un canon bien défini » (Valéry, 1944, p.5). Cette facilité concernait aussi les producteurs qui jouissaient alors de règles formelles claires pour les guider dans leur composition, dispensant ainsi l'artiste « d'une quantité de décisions des plus délicates ». Par contre, bien que de telles conditions aient parfois eu un impact positif sur le travail artistique, par contraste à une totale liberté, elles n'étaient plus adaptées, selon Valéry, à son temps. En effet, au fil des siècles « l'idée d'une sorte de légalité s'est introduite et substituée aux recommandations d'origine empirique du début » et le terme de *poétique* finit par n'éveiller « guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées » (idem, 1944, p.7). Sa poétique (poïétique) devait donc trancher avec la forme normative et prescriptive à laquelle on l'associait alors. C'était la fin de ce que Valéry appelait « l'ère d'autorité ». On remarquera d'ailleurs que Valéry pointe essentiellement un processus de dégénérescence de la « poétique » (ou plus précisément des arts poétiques), dans la mesure où une « sorte de légalité » aurait supplanté de simples recommandations acquises sur une base empirique. Un tel recouvrement historique trouve un écho ambigu dans le poème didactique de Nicolas Boileau, *L'Art poétique* : « Enfin Malherbe vint, et, le premier en France, - Fit sentir dans les vers une juste cadence - D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir, - Et réduisit la Muse aux règles du devoir » (Boileau, 1929, chant 1). C'est bien cette *réduction*³⁸ de la « Muse » aux règles strictes du devoir qui n'éveille plus, pour les modernes, que « (...) l'idée de prescriptions gênantes et surannées ». Dans un tel cas, la production artistique est réduite à la reproduction d'un modèle unique à imiter avec « dévotion », limitant ainsi l'ensemble des possibilités expressives (connues ou à venir) ou des modes de production d'un art à l'autorité d'un « savoir » qui donne un « pouvoir » (entendu, ici, à la fois comme *maîtrise*, mais aussi comme *pouvoir d'affection* présumé sur le spectateur). Néanmoins, dans une œuvre de jeunesse, un texte intitulé le *Calepin d'un poète* (Valéry, 1957, p.1450), Valéry se fixe comme but de définir les étapes permettant « d'arriver à la poésie » » (Galli, 2008, p.1). Il y va ainsi de diverses prescriptions du type « (...) si tu veux faire des vers ». Cette première poétique de

38. Nous verrons, sous peu, comment la *réduction* transcendante chez Schaeffer vise précisément à lutter contre une telle « réduction » des possibles dans la création.

jeunesse renvoie plus directement au modèle antique de l'*art poétique*. Ce qui n'a rien d'innocent lorsqu'on considère l'importance de l'artifice et de la technique littéraire chez le jeune Valéry – ce dont nous traiterons en détail au début du chapitre 5.

Dans tous les cas, il importe ici de souligner une chose essentielle. Il reste que même si *tout l'art* ne s'apprend pas, qu'il faut encore un certain don d'acquérir (plus ou moins éveillé, renforcé par le milieu, les ressources, etc.) et qu'il n'y a au fond aucune garantie quant à l'issue de la formation, *tout art peut et doit s'apprendre*, ce qui implique un dressage, une éducation, l'acquisition d'un « savoir » qui fonde un « pouvoir » : *celui de faire œuvre*. Ce qui vaut autant à l'époque antique que moderne. En fait, cette relation savoir-pouvoir à une grande importance pour l'étude de la poétique chez l'artiste. À ce titre, Gilson critiqua l'approche pédagogique au Moyen-âge et sa hiérarchisation des arts dans la mesure où celle-ci faussait l'image que nous avons des mécanismes de la création et de leur conquête, surtout en ce qui a trait à l'importance du corps, d'une poétique et d'une formation du corps. Ce qui est essentiel pour nous. En effet, à l'époque médiévale, le système d'éducation était « fondé sur les sept arts libéraux. La logique était un art en tant qu'elle enseignait des règles et des manières d'opérer dans l'ordre du raisonnement ». Les arts libéraux, par contraste aux arts serviles ou mécaniques, revoyaient au fait qu'ils relevaient uniquement de l'esprit, alors que les formes plus basses étaient celles « où le corps (prenait) plus de parts que l'esprit » (Gilson, 1963, p.59). Les arts consistaient ainsi presque « exclusivement en un certain nombre de connaissances à acquérir et de règles à suivre pour la conduite de l'esprit, en des matières dont aucune ne requérait l'usage des mains. Ceux qui s'y adonnaient étaient les « artiens » : (...) l'art consistait essentiellement à savoir comment il fallait procéder pour faire quelque chose, plutôt qu'à pouvoir le faire » (Gilson, 1963, p.60). Tandis que pour Gilson, tout art véritable se distingue du simple savoir en tant « qu'il exige que l'esprit obtienne du corps l'exécution de certaines opérations. Ces opérations sont telles qu'il ne suffit pas d'en avoir l'idée pour être capable de les accomplir » (Gilson, 1963, p.64). Le tout exige de former les habitudes motrices ou somatiques propres à la pratique d'un art qui sont d'ailleurs toujours liées aux matériaux, aux outils techniques et divers appareils que l'artiste utilise, aux sens et facultés mobilisées. Il ne s'agit donc pas simplement d'*informer* en donnant des règles vraies, mais bien de *se former* à travers un procès d'individuation. Quoique cela vaille, au fond, autant

pour le corps que pour l'esprit. D'ailleurs, pour Gilson, le travail de l'artiste relève tout de même de la pensée « (...) pourvu qu'il s'agisse toujours d'une pensée qui, au lieu de s'écouler en mots, se traduise en mouvements producteurs de formes plastiques directement perceptibles aux sens » (Gilson, 1958, p.178). En fait, pour notre part, l'art ne relève pas d'une pratique conceptuelle ou discursive, mais bien d'une *logique de la sensation*, c'est-à-dire que « l'Idée capte un complexe de sensation, elle n'en produit pas une élucidation rationnelle » (Sauvagnarques, 2005, p.140). En fait, l'approche pédagogique et la hiérarchie des arts au Moyen-âge s'inscrivent dans une longue tradition en occident de dévaluation de la sensibilité et du corps, au détriment de l'esprit. Gilles Deleuze de qui nous reprenons, ici, l'expression ou le concept d'une *logique de la sensation* (Deleuze : 2002b), a d'ailleurs toujours mis en relief cette insistance de la philosophie à donner traditionnellement une même solution aux rapports entre le concept et l'intuition et qui nous ramène sous diverses formes à un même hylémorphisme (forme et matière), ce que met en évidence Cardinal :

Pour une grande part de la philosophie de la connaissance, c'est la spontanéité ou l'activité de l'esprit ou de l'entendement qui donne son intelligibilité à ce qui est senti ou reçu passivement par la sensibilité (...) C'est cette non-productivité de la sensibilité, son manque d'intelligibilité propre, et cette structure duelle entre les intuitions données et les structures rationnelles des concepts purs, que l'empirisme supérieur veut surmonter : ne plus fonder l'esthétique sur ce qui peut être représenté dans le sensible ou sur ce qui peut être moulé par une catégorie de l'entendement, mais remonter jusqu'à la genèse du sensible, déterminer les conditions de la réceptivité même, découvrir l'intelligibilité de la sensibilité ou la logique des sensations, de sorte que la différence entre concept et intuition n'est plus une différence de nature, mais une différence de degré (Cardinal, 2010, XVI).

À ce titre, le cinéma présente pour le philosophe une matière signalétique non linguistiquement formée, en fait antérieure à toute division entre langue et langage, qui est néanmoins intelligible. Cette matière noétique, c'est-à-dire qui concerne la pensée, est une masse plastique a-signifiante et a-syntaxique (au sens linguistique) qui « comporte des traits de modulation de toute sorte, sensoriels (visuel et sonore), kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, tonaux, et même verbaux (oraux et écrits) » (Deleuze, 1985, p.44).

Il faut donc relativiser la facilité qu'offrent (ou qu'offrirent) les conventions pratiques, précisément parce qu'elles exigent, tant au niveau de l'esprit que du corps, un véritable procès d'assimilation qu'il faut comprendre comme une « ascèse de soi par soi » (dressage, *paideia*, élevage, culture, entraînement, etc.). Chaque convention doit être l'objet d'une véritable conquête au sens fort, ne pouvant simplement être transmise directement sans

« subjectivation » de celle-ci. Comme l'indique Foucault, au sujet des textes prescriptifs en matière de morale dans l'antiquité grecque, il s'agit de (...) textes « pratiques », mais qui sont eux-mêmes objets de pratique, dans la mesure où ils demandent à être lus, appris, médités, utilisés, mis à l'épreuve et où ils visent à constituer finalement l'armature de la conduite quotidienne » (Foucault, 2001b, p.1365). Ceci est tout aussi vrai lorsqu'il s'agit de se donner, par l'apprentissage et la pratique, les moyens de créer une œuvre à travers l'acquisition d'un savoir-faire (mais aussi, dans le cas qui nous intéresse, d'un *savoir-entendre*). Foucault précise à ce sujet l'importance dans toute histoire morale de prendre en compte les « différentes réalités que recouvre ce mot » (Foucault, 2001b, p.1377). Il faut ainsi distinguer : entre une histoire des « moralités » qui étudie « dans quelle mesure les actions de tels individus ou de tels groupes sont conformes ou non aux règles et aux valeurs qui sont proposées par différentes instances » ; une histoire des « codes » s'appliquant à l'analyse « des différents systèmes de règles et de valeurs qui sont en jeu dans une société ou un groupe donné, les instances ou appareils de contrainte qui les font valoir, et les formes que prennent leurs multiplicités, leurs divergences ou leurs contradictions » ; une histoire de l'« éthique » ou de l'« ascétisme » qui cherchent à cerner « les modèles proposés pour l'instauration et le développement des rapports à soi, pour la réflexion sur soi, la connaissance, l'examen, le déchiffrement de soi sur soi, les transformations qu'on cherche à opérer sur soi-même » (Foucault, 2001b, p.1377). On peut donc insister, afin de clarifier l'articulation entre la recherche empirique permettant d'élaborer des règles pratiques et l'application de règles qui précèdent le *faire* (devant ainsi diriger *a priori* les conduites instauratrices), l'irréductibilité d'une ascèse, d'un rapport à soi, et ce, même si l'on se trouve dans le contexte le plus normatif et contraignant qui soi. En effet, chez Foucault, la subjectivation ou le rapport à soi (que les Grecs auraient en un sens inventé) dérive toujours des rapports au savoir et des relations de pouvoir (ou des rapports complexes entre *savoir*, *pouvoir* et *sujet*), mais ne s'y réduit pas. Le processus de subjectivation aura cette particularité de « décrocher » des régimes de savoir et des dispositifs de pouvoir dont il est pourtant l'effet. Le rapport à soi est donc à la fois le point d'« ancrage » du pouvoir (par où les normes s'inscrivent *en soi*) et le point de « décrochage » *du soi* par rapport à la normalisation.

2.4- La poïétique appliquée comme pédagogie du faire au Moyen-âge et dans le modernisme

Par rapport aux pratiques « traditionnelles », le contexte de l'art moderne, et de manière très explicite celui des avant-gardes, impliquait la nécessité pour l'artiste de se donner les moyens de sa propre création, en rupture plus ou moins radicale avec la tradition (le *déjà-su* et le *déjà-fait*). En effet, les impératifs modernistes d'innovation formelle cadrent très mal avec « l'idée d'une sorte de légalité » en art. L'artiste ne pouvait plus simplement s'astreindre à la reprise, plus ou moins originale, des solutions formelles qu'il était possible de puiser à même la tradition ; il lui fallait inventer de nouveaux moyens d'expression, reposant sans cesse les conditions même de ce qu'était faire de l'art³⁹. Il fallait ainsi passer outre, renverser, voire détruire le savoir-faire (ennemi) qui s'était jusqu'ici constitué, d'où le sens guerrier de l'expression avant-garde. Un tel glissement change bien entendu la finalité ou la fonction de la poétique-poïétique. Celle-ci ne cherchera plus à fournir des règles plus ou moins universelles, éternelles et rigides assurant la réussite de l'œuvre (une « grammaire » avec sa « syntaxe » officielle), même si de telles règles avaient *fait leurs preuves* pour diverses raisons ou définissaient ce qu'était faire de l'art à l'intérieur d'une communauté ou d'une formation historique données. Il s'agira plutôt de s'intéresser à une démarche singulière, ou encore, sur le plan pratique (poïétique intégrée au faire), l'élaborer, et par conséquent, à convertir l'étude du faire en un moyen d'inventer du possible. Pour René Passeron, les peintres (ou les artistes) qui marquent l'histoire de leur art « en ce qu'ils modifient le pictural lui-même (...) – font plus qu'apporter leur œuvre propre au musée de la « richesse humaine » -, ils participent à la création continuée (et modificatrice, parce que vivante) de la peinture elle-même » (Passeron, 1996, p.17).

Il faut bien entendu nuancer le tout, l'histoire de l'art (ou des arts) a toujours été marquée par des innovations techniques, une recherche empirique ou une investigation des potentialités du matériau, témoignant d'une certaine manière de la « création continuée » et « vivante » de l'art ou des arts. Néanmoins, il reste que dans les ateliers du Moyen-âge

39. Cavell rappelle à ce sujet cette « condition du modernisme dans l'art », telle que décrite par Michael Fried, « (...) comme celle où un art ne laisse pas de place à l'artiste mineur, ou ne contient pour lui aucune promesse : c'est une situation dans laquelle les œuvres de l'artiste majeur condamnent celles des autres à l'inexistence artistique, et où son propre travail est condamné au sérieux, à de nouveaux progrès radicaux, ou à l'échec complet » (Cavell, 1999, p.39).

l'autorité de la tradition et du maître des lieux exerçaient une importante contrainte sur la création, rappelant la dimension prescriptive des arts poétiques antiques. Pendant la période médiévale, l'atelier est un centre de production, un *bottega* (une boutique) et un lieu de formation organisé autour de la figure du maître. Être artiste ou artisan (équivalents à l'époque) implique de se mettre très jeune sous la tutelle d'un maître. Ce dernier assure la formation, le long apprentissage étalé sur de nombreuses années, lequel implique obéissance, une vie réglée et austère. L'existence de l'apprenti ressemblait alors à une retraite dans un monastère, l'atelier se donnant comme un véritable espace d'enfermement et de discipline. Une fois son savoir-faire éprouvé, l'apprenti devient compagnon et demeure auprès de son maître durant quelques années, mais il n'est pas « encore question qu'il développe son style propre : les vellétés d'originalités doivent s'incliner devant la facture prédominante de l'atelier, qui est la signature du maître qui le dirige » (Laneyrie-Dagen, 2004, p.14). Comme les ateliers étaient aussi des boutiques, impliquant une dimension commerciale, il régnait à l'époque une certaine compétition entre ceux-ci. La supériorité de certains tenait en partie à leur capacité d'innovation au niveau technique ou « culinaire » (concoction de pigment de peinture plus résistant, mise au point d'un nouveau procédé à l'huile, de nouvelles colles et de nouveaux instruments, etc.). Le tout participait de la signature de l'atelier et de son maître. Cette signature du maître est essentielle et met en jeu un écart relatif par rapport à la stricte observance des règles canoniques déterminant alors la pratique d'un art ou d'un genre particulier. Par contre, ceci met autant en évidence l'importance du développement d'une signature artistique plus ou moins originale, que la reconduction, au sein des ateliers, du savoir-faire traditionnel (dont les maîtres présents et passés sont les « gardiens »). L'atelier est ainsi non seulement un lieu de savoir, mais aussi un lieu stratégique (de pouvoir). Et, il faut surtout insister sur le fait que le patron de ces ateliers ne recherchait pas la nouveauté pour elle-même : « (...) rien n'est plus étranger à la mentalité de l'artiste des XIV^e et XV^e siècles que la volonté de rupture, et les recherches de celui-ci ne résultent jamais d'un désir d'opposition à un état antérieur » (idem, 2004, p.14). Si nous insistons sur l'idée de l'atelier non seulement comme lieu de savoir - ou de transmission du savoir-faire et de formation de l'apprenti -, mais aussi en tant que lieu traversé par des rapports de forces (maître-apprenti, tradition-présent), c'est que nous analyserons sous peu la pratique de créateurs sonores au

cinéma dans un contexte de production normalisant. Loin de nous l'idée d'effacer toutes différences ou ruptures historiques dans l'histoire du pouvoir ou des enjeux de pouvoir dans la formation et la pratique d'un art - des *bottegga* du Moyen-âge aux studios hollywoodiens contemporain -, bien qu'il faille en souligner l'« analogie ». Analogie qui a, ici, une fonction plutôt heuristique sur le plan du travail conceptuel que proprement historique (au sens disciplinaire).

Ainsi, malgré de possibles écarts individuels, il faut surtout pointer au Moyen-âge l'importance essentielle de l'imitation et de l'étude des maîtres, de l'assimilation des conventions pratiques et esthétiques (recettes, protocoles et procédés techniques, normes de proportions et de volumes, codification poétique des genres canoniques, etc.), voire le « vol » des solutions picturales passées. Le travail de la copie était d'ailleurs incontournable dans la formation et devait permettre à un apprenti de « mémoriser les différentes parties des œuvres qu'il étudie » pour un usage ultérieur et personnel : « En 1604, dans son *Livre de peinture*, Carel Van Mander, en parlant du travail de la copie et de l'étude, encourage déjà les jeunes apprentis à « voler avidement les bras, les jambes, les torsos, les mains et les pieds » dans les œuvres des plus grands maîtres » (Blanc, 2008, p.49). Cet exercice devait d'abord permettre « d'incorporer les gestes et les postures » nécessaires à la reproduction. L'acquisition d'une habileté manuelle et technique (entraînement pratique) ainsi que le raffinement de l'observation (exercice perceptif) sont essentiels, permettant de développer « la capacité à juger, à partir d'un objet ou d'un motif, des moyens permettant de le représenter en peinture » (Blanc, 2008, p.37). De plus, comme l'indique Jan Blanc à propos de l'atelier de Rembrandt : « Pour que cet apprentissage soit le plus efficace possible, les exercices doivent être répétés, réguliers et progressifs. Les élèves copient d'abord des parties de figures, puis des figures entières, avant de passer à des compositions monochromes (dessins et estampes) et ensuite polychromes (tableaux) » (Blanc, 2008, p.37). La formation implique ainsi une importante discipline, inséparable d'un travail perceptif, technique et mnémorique visant l'acquisition d'habitudes autant du corps que de l'esprit. Rembrandt possédait une immense collection qui « comptait de nombreux tableaux et estampes des plus grands artistes italiens, allemands, flamands et hollandais » (idem, 2008, p36). C'est dans cette collection qu'il

puisait, autant pour lui que pour ses apprentis, des modèles à reproduire⁴⁰. Par contre, Rembrandt s'oppose à la copie servile ; la copie des maîtres doit d'abord servir à former le jugement :

Rembrandt encourage ses élèves à mémoriser et à travailler des œuvres dignes d'être estimées, sans quoi ils courent le risque de retenir des parties médiocres ou pire, d'acquérir une mauvaise manière en s'habituant à reproduire certains défauts. Le maître les guide donc dans le choix des parties à retenir, leur conseillant de n'en sélectionner que les points forts. Le « jugement » est donc la qualité qui distingue le mauvais copiste, trop servile, du bon copiste qui fait usage de son discernement pour rejeter de l'œuvre qui lui est soumise les mauvaises parties et n'en conserver que les meilleures dans sa mémoire et son imagination. La copie a ainsi une fonction critique : elle permet de vérifier par soi-même si l'on est capable d'en reproduire les principales parties, mais aussi si l'on est en accord avec les choix effectués par l'artiste étudié (Blanc, 2008, p.37).

De plus, l'usage de la copie se doit d'être fait avec une certaine « ruse », du moins, avec une discrétion qui force le copiste à déployer un jeu de variations, de combinaisons et de réécritures : « (...) qui souhaiterait emprunter quelque chose (à un autre maître) devrait le faire subtilement, afin qu'en l'incorporant à sa propre œuvre d'une façon douce et délicate, personne ne puisse s'en apercevoir » (Philip Angel, 1642, cité dans Blanc, 2008, p.37).

La poïétique classique, telle que l'entendait Valéry, et la poïétique moderne entretiennent des rapports complexes. Il y a bien entendu différence de « nature » entre l'*art poétique* antique et l'étude poïétique que propose Valéry (passage, par exemple, d'un réalisme ontologique à une démarche transcendantale), tout comme entre les modalités de la formation (poïétique appliquée) dans les ateliers du Moyen-âge et celles qu'on retrouve, par exemple, au *Bauhaus* en plein modernisme artistique (comme nous le verrons sous peu). Mais, il y a aussi des différences de « degrés ». De façon schématique, celles-ci vont : du prescriptif au descriptif ; d'un usage reproductif à un usage inventif ; d'une rhétorique officielle impliquant l'étude et l'acquisition de règles, de procédures et de protocoles établis par convention et reprise (plus ou moins servile) de celles-ci, à une démarche expérimentale engageant une investigation minutieuse du matériau (préalable à tout engagement dans la composition), inséparable d'un entraînement perceptif qui vise à un *voir plus*, c'est-à-dire qui nous permette de nous déconditionner (de ce qui obstrue ou structure notre perception), afin de nous doter de nouveaux moyens d'expression. En ce sens, on peut simplement souligner le glissement progressif dans l'importance que prend l'investigation ou les recherches préalables à la

40. Rembrandt n'a cessé, tout au long de sa carrière, « de réaliser des copies d'après des œuvres de sa propre collection. Cet exercice n'est pas que réservé à ses seuls élèves. Il permet de visualiser, en quelques traits, les meilleures parties d'un modèle et de les retenir pour un usage ultérieur » (Blanc, 2008, p.36).

création, alors qu'on remarque un intérêt croissant à partir du XIII^e siècle, dans les traités d'art destinés aux artistes, pour des considérations autres que strictement matérielles⁴¹, notamment pour la représentation du corps (ombrage, proportion et mouvement). Cette étude du corps sera d'ailleurs intensifiée et entièrement renouvelée par les recherches sur la perspective des peintres de la Renaissance et les possibilités nouvelles offertes par la dissection et l'autopsie (Laneyrie-Dagen, 2004, p.24) pour la connaissance anatomique (chez Da Vinci notamment). Même si de telles recherches pouvaient alors soumettre la pratique à de nouvelles contraintes et conventions, notamment à partir de l'impératif de fidélité à un modèle empirique, on remarque tout de même un souci plus marqué pour l'étude expérimentale ou empirique de son mode d'expression et de ses matériaux. À ce titre, il importe de souligner que les longues années de formation et de pratique dans les ateliers du Moyen-âge étaient inséparables d'une étude fouillée des moyens d'expression propres à un art qui non seulement assurait l'« excellence » des réussites de l'atelier ou la mise en place d'innovations techniques permettant de surmonter diverses difficultés (rendant le travail plus efficace, plus durable, etc.), elle était aussi garante d'un rapport tactile, sensible ou expérientiel privilégié de l'artisan au matériau.

Néanmoins, l'investigation du matériau chez les peintres du Moyen-âge, comme moment pré-pictural ou « propédeutique » à la création, ne peut être simplement comparée à la pédagogie du matériau dans l'art moderne. Cette investigation était pour ainsi dire déjà en partie déterminée ou limitée par les normes pratiques et esthétiques fixées par les modèles passés ou « idéels », réduisant de ce fait le potentiel expressif du matériau à un ensemble de possibilités réglées et commensurables, en fonction d'une forme à réaliser ou à imiter qui viendrait con-former le matériau (hylémorphisme). De façon générale, Gilson⁴² considère que

41. Bien que la « cuisine » qui était traditionnellement l'objet des traités antérieurs (confection des pinceaux, préparations des panneaux, recette de matière colorante, etc.) « (...) n'était pas dépourvue de suggestions poétiques » (Laneyrie-Dagen, 2004, p.22).

42. Pour Gilson, l'art est d'abord un *faire* ou une production, dont la fonction est de produire et non d'imiter, parce qu'au-delà de toute application de règles, « (...) penser le tableau est une grande partie de l'opération qui consiste à en trouver la forme » (Gilson, 1958, p.168). Ce dernier tranche, à ce titre, en faveur de la tradition aristotélicienne (qu'il cherche à réévaluer notamment à travers Saint Thomas d'Aquin) par opposition à la tradition platonicienne de la métaphysique de l'art qui se poursuit jusqu'à Schopenhauer : « Schopenhauer est le métaphysicien des peintres qui pensent que l'objet de leur art est de retrouver l'Idée par delà les déformations que la réalité lui impose » (Gilson, 1958, p.187). Il propose ainsi une certaine poétisation de l'Idée ou de la Forme en art (tout en restant néanmoins attaché au modèle hylémorphique aristotélicien), fruit d'une rencontre « incertaine » avec le matériau : « S'il n'est pas un simple copiste de soi-même ou des autres, auquel cas

lorsque l'artiste ou l'artisan « traditionnel » use d'une matière naturelle comme le bois (qui deviendra alors matière plastique), il « est obligé de prendre en compte ses déterminations formelles naturelles dans l'usage artistique qu'il en fait » (idem, 1958, p.168). Il y a donc une certaine résistance de la matière qui conditionne en partie la forme comme dans la vieille formule d'Aristote : « tirer la forme de la puissance de la matière ou, en d'autres termes, à conduire à l'acte la forme que la matière contenait en puissance » (idem, 1958, p.84). Ainsi, Michel Ange devant un bloc de marbre attend « du grain de la pierre et de la couleur de son épiderme des conseils muets sur le genre de statut qu'il a la vocation de devenir » (idem, 1958, p.84). Il reste que cette « épreuve » du matériau prendra un sens, une ampleur et une portée décisive à l'époque moderne que nous pourrions grossièrement caractérisés par le passage du rapport matière-forme (hylémorphisme) au rapport force-matériau (capture de forces) que nous verrons sous peu à partir de la conception de l'art moderne chez Klee et que nous rediscuterons au chapitre 3 au moment de réfléchir aux fins supérieures de la technique dans la conception sonore au cinéma.

Pour Gilles Deleuze, l'apprentissage ne se fait pas « dans le rapport de la représentation à l'action (comme reproduction du Même), mais dans le rapport du signe à la réponse (comme rencontre avec l'Autre) » (Deleuze, 1968b, p.35). Ce qui met en jeu une « familiarité pratique, innée ou acquise, avec les signes, qui fait de toute éducation quelque chose d'amoureux, mais aussi de mortel » (idem, 1968b, p.35). Selon le philosophe, rien ne peut véritablement s'apprendre « avec celui qui dit « fais comme moi ». Nos seuls maîtres sont ceux qui nous disent « fais avec moi », et qui, au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène » (idem, 1968b, p.35). Il faut ainsi retenir l'idée d'une certaine tension entre deux types d'approches pédagogiques : un *fait comme moi* et un *fait avec moi*. Il est simple de considérer les *arts poétiques* ou ce qu'on appela avec Valéry la poïétique traditionnelle comme un *fait comme moi*, et la poïétique

nulle activité créatrice n'est en cause, le peintre ne sait pas exactement ce que sera son œuvre ; il ne la connaît qu'après l'avoir terminée. Ce que l'on nomme « mettre la dernière touche à un tableau » signifie, en même temps qu'un certain acte, la fin d'une période d'incertitude qui, dans l'esprit et la main du peintre, est celle de la gestation de son œuvre » (Gilson, 1958, p.183). Il resterait à savoir jusqu'à quel point on impose des formes déjà « faites » à re-présenter que dans l'on pense l'individuation d'une « forme » poétique comme une représentation (de l'esprit à la matière) et non comme une expression ou comme l'opération de tirer du matériau une forme en puissance, et en quoi de telles postures est pu transformer la réalité du travail artistique.

moderne comme étant plutôt liée à un *fait avec moi*. Ce qui est en un sens juste, mais qu'il faut nuancer, car Deleuze insiste bien sur le fait que nos « vrais maîtres » furent toujours ceux qui « (...) au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène ». En fait, l'apprenti doit toujours quelque part apprendre à composer avec le matériau, tout comme pour apprendre la nage, il faut apprendre à composer les « signes » ou les points singuliers de notre corps avec ceux des vagues (Deleuze, 1968b, p.36). Même si on dit "*fais comme moi*", et que l'apprenti en reste à reproduire des gestes de manière plus ou moins servile, il faut tout de même que s'établisse un rapport sensible avec les « signes », le matériau, etc., et ce, même si cette expérience se déploie dans un espace mimétique ou de reproduction du même. C'est précisément ce qui fait « de toute éducation quelque chose d'amoureux, mais aussi de mortel ». Il faut ainsi souligner un paradoxe propre à tout apprentissage, la rencontre de l'artiste avec les signes relevant toujours de l'essai, d'une véritable aventure, car comme le dit encore une fois Deleuze : « Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme » (Deleuze, 1996, p.13). On retrouve ici cette irréductibilité d'une ascèse conduite *de soi par soi*, même dans les « vols » des peintres du Moyen-âge.

Au fond, cette réalité n'est pas plus propre à l'Antiquité, au Moyen-âge qu'à nous. Ce sont même les Grecs qui inventent le processus de subjectivation : « Voilà ce qu'on fait les Grecs : ils ont plié la force, sans qu'elle cesse d'être force. Ils l'ont rapporté à soi. Loin d'ignorer l'intériorité, l'individualité, la subjectivité, ils ont inventé le sujet, mais comme dérivé, comme le produit d'une « subjectivation ». Ils ont découvert l'« existence esthétique », c'est-à-dire la doublure, le rapport à soi, la règle facultative de l'homme libre » (Deleuze, 1986, p.108). Néanmoins, ceci ne signifie surtout pas que notre expérience moderne puisse simplement se comprendre dans la continuité d'un glissement progressif de l'Antiquité jusqu'à nous. Nous sommes bien entendu conscients de l'historicité et de la singularité de toute expérience de subjectivation :

Il s'agit d'inventer des modes d'existence, suivant des règles facultatives, capables de résister au pouvoir comme de se dérober au savoir, même si le savoir tente de les pénétrer et le pouvoir de se les approprier. Mais les modes d'existence ou possibilités de vie ne cessent de se recréer, de nouveaux surgissent, et s'il est vrai que cette dimension fut inventée par les Grecs, nous ne faisons pas un retour aux Grecs quand nous cherchons

quels sont ceux qui se dessinent aujourd'hui, quel est notre vouloir-artiste irréductible au savoir et au pouvoir (Deleuze, 1990, p.127).

La question est alors plus de savoir quels mécanismes de subjectivation sont en jeu aujourd'hui, mécanismes qui, d'une certaine manière, nous coupent de notre propre « modernité » et de la nouveauté de notre expérience des « signes » - entendons par là la rupture historique entre un certain idéalisme et hylémorphisme en art et l'expérience moderne du rapport matériau-force que nous allons exposer ci-dessous -, et si l'apprenti est « victime » d'une désappropriation de son propre rapport à soi en reprenant *sur* soi ou *en* soi les normes qui rabattent notre espace Autre, sur l'espace (passé) du Même. Dans un tel contexte, on demande un espace de formation (au sens large) qui permette une véritable épreuve des signes (du matériau, des œuvres, du monde et de soi) à développer dans l'hétérogène et qui favoriserait un élargissement de la perception et du champ expérientiel de la création, *préparant* (autant que faire se peut) l'apprenti à une invention de possibles, plutôt que de bloquer ou de normaliser ce processus d'hétérogénése.

Au *Bauhaus*, par exemple, l'investigation du matériau est un moment central et nécessaire afin de se dégager des conventions artistiques et des restrictions quant aux possibilités expressives de celui-ci, comme en témoigne ce commentaire de Joseph Albers qui y enseigna : « Tout art naît d'un matériau, aussi allons-nous de prime abord explorer ce que notre matériau peut faire » (Albers, dans Neumann, 1992, p.196). Il y a là une insistance propre à l'ascèse artistique moderne, que l'on rencontre aussi avec l'*epochè* schaefferienne qui accorde une importance cruciale à la pédagogie du matériau. Il s'agit d'une sorte de retenue (une pudeur, une austérité, etc.), d'un effort pour « suspendre » les idées et les schèmes d'action préconçus, les préjugés (et d'abord perceptifs) quant au potentiel expressif du matériau, une manière de réussir à ménager un espace de rencontre « hospitalier » avec les signes (ne pas les ramener au Même). Cet espace sensible à l'« altérité » du signe permet de laisser « révéler » son potentiel. Ce qui exige un véritable procès de déconditionnement : « À la limite ce n'est plus le matériau – bois, papier, couleurs, etc. – qui est soumis à la fantaisie opératoire de l'élève, mais c'est l'élève lui-même qui est livré au dynamisme du matériau qu'il doit manier en respectant et en l'écoutant vivre » (Delorme-Louise, 1976, p.161). Il y aurait donc, entre une approche pédagogique traditionnelle et moderne du matériau, une

question de dosage qui se jouerait entre la « fantaisie opératoire » qui conforme le matériau et le fait d'être livré à son dynamisme, mais aussi l'introduction d'une nouveauté dans l'expérience et la pratique de l'art⁴³. Ce qui a bien entendu un impact sur la formation, même au niveau de l'étude des œuvres passées. Ce n'est pas la même chose, l'horizon du geste n'est pas le même selon qu'il s'agit de mémoriser et de reproduire des idées ou des formes non seulement fixé sur la toile, mais qu'y imite elle-même des modèles « fixes », ou, au contraire, étudier la forme fixée sur la toile dans son « dynamisme » matériel afin de retrouver l'espace hétérogène dans lequel un geste pictural a fixé certaines possibilités, qu'on cherche ensuite à renouveler. À ce titre, pour Klee, la genèse « en tant que mouvement formel » constitue l'essentiel de l'œuvre (Klee, 1998, p.17). Il faut être sensible au cri panthéiste, spinoziste⁴⁴ de Klee et des pédagogues du Bauhaus qui tranchait avec les approches du Moyen-âge par le champ expérimental ouvert, le plan d'immanence ou de composition qu'il dressait. Chez Klee, ce plan précède toutes formes constituées (*spatium intensif*), car c'est le monde des forces qu'il faut rendre sensible⁴⁵ par le matériau :

L'artiste commence par regarder autour de lui, dans tous les milieux, pour saisir la trace de la création dans le créé, de la *nature naturante* dans la *nature naturée* ; et puis, s'installant « dans les limites de la terre », il s'intéresse au microscope, aux cristaux, aux molécules, aux atomes et particules, non pas pour la conformité scientifique, mais pour le mouvement, rien que pour le mouvement immanent ; l'artiste se dit que ce monde a eu des aspects différents, qu'il en aura d'autres encore, et qu'il y en a déjà d'autres sur d'autres planètes; enfin, il s'ouvre au Cosmos pour en capter les forces dans une « œuvre », et pour une telle œuvre il faut des moyens très simples, très purs, presque infantiles, mais il faut aussi les forces d'un peuple, et c'est cela qui manque encore, il nous faut cette dernière force, nous cherchons ce soutien populaire, nous avons commencé le Bauhaus, nous ne pouvons rien faire de plus... (Klee, 1998, p.15).

On retrouve chez les peintres modernes l'idée chère à Cézanne d'un passage par une nécessaire catastrophe comme moment pré-pictural (moment qui appartient déjà, en un sens, à

43. Il faut bien entendu nuancer le tout. On peut à ce titre évoquer la tension entre Schaeffer et Boulez ce dernier critiquant l'absence de « dirigisme dans la détermination de la matière sonore », ce qui devait entraîner « fatalement une anarchie préjudiciable à la composition (...) » (Boulez, Encyclopédie de la musique, Fasquelle, 1958). Pour Schaeffer, Boulez est friand de précision *a priori*, et les moyens concrets sont destinés par nature à un usage empirique (...) Un tel parti de faire prolonger par la machine la démarche abstraite, où la pensée structurelle précède sa réalisation sonore, avait de quoi détourner Boulez de la musique concrète » (Schaeffer, 1967, p.99-80). Notons simplement sur ce point que la démarche de Schaeffer, bien qu'elle fasse sien tout moyen et technique empirique et expérimentale, ne relève pas d'un simple empirisme, mais d'une forme d'empirisme-transcendental.

44. Comme le mentionne Deleuze, il y a chez Spinoza un cri philosophique qui est un appel à une sorte d'expérimentalisme somatique au sens fort : « Spinoza propose aux philosophes un nouveau modèle : le corps. Il leur propose d'instituer le corps en modèle : « On ne sait pas ce que peut le corps... » » (Deleuze, 1981/2003, p.27).

45. Le couple matériau/force, par opposition au couple forme/matière, a une grande importance pour nous. Comme le précise à ce sujet Deleuze : « (...) quand je dis qu'une ligne est une force, c'est pour moi un constat factuel, la ligne tient son énergie de la personne qui la trace. De cette façon, rien n'est perdu de l'énergie ou de la force. La ligne s'inscrit comme une métaphore de l'inflexion du corps en mouvement, faisant écho au corps nietzschéen, décrit comme « un différentiel de forces qualifiées » » (Deleuze, 1962, p.20).

la peinture), comprise comme une lutte active contre le *cliché*, afin d'atteindre ou d'arracher, notamment, le *caractère pommesque* à la pomme. Et tous les moyens de la peinture servent à cette tâche. On retrouve notamment cette idée chez Bacon avec son diagramme et chez Klee avec son point gris, et le passage obligé par le chaos, véritable matrice du tableau qu'il faut d'abord atteindre, et duquel devra ensuite s'échapper celui-ci (le tableau). À ce propos Deleuze, insiste sur le fait qu'il n'y a pas, au fond, de toile vierge (de page ou d'écran blanc, etc.) devant laquelle angoisserait l'artiste et qu'il devrait peupler de ses formes et figures poétiques. Elle est déjà pleine d'ombres et de données signifiantes, « déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision ». Pour ce faire, l'artiste doit d'abord affronter le chaos (un Dehors) et le vaincre « par un plan sécant qui le traverse » (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.191). Il passe ainsi « par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition » (idem, 1991/2005, p.191). C'est ce plan de composition et non la toile présumée vierge que l'artiste viendra peupler de percepts et d'affects déterritorialisés. Ce qui exige précisément une véritable épreuve du matériau et un procès de déconditionnement de sa propre sensibilité permettant d'extraire des perceptions et des affections vécues (images sensori-motrices) quelque chose qui déborde tout vécu :

Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente (idem, 1991/2005, p.191).

En fait, l'artiste se bat moins « contre le chaos (qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) que contre les clichés de l'opinion » (idem, 1991/2005, p.192). En effet, si la toile est déjà pleine, c'est précisément parce que le cliché a aujourd'hui tout contaminé :

Qu'est-ce qui nous empêche de voir? Godard nous dit ça aussi tout le temps. On est dans une situation où l'on ne voit rien, on ne voit pas les images. Pourquoi est-ce qu'on ne voit pas ce qu'il y a dans une image? Je résumerai tout en disant qu'on vit dans un monde d'images sensori-motrices. Donc, d'une certaine manière, c'est forcé qu'on ne voie rien, c'est tout un travail d'extraire des images qui donnent à voir. Les images courantes ne donnent rien à voir parce que, finalement, dès qu'on regarde quelque chose, on est assailli par les souvenirs, les associations d'idées, les métaphores, les significations. C'est comme un groupe d'ombres qui nous empêche de voir » (Deleuze, cours en ligne, 1983, p.3)

La perception esthétique fait ainsi surgir une faille d'assignance, un point de subjectivation mutant (des façons de voir, de sentir et d'être affecté mutantes) par « extraction

d'affects déterritorialisés ». L'idée est précisément de chercher « des points de déterritorialisation à travers (les) matériaux. (...) ce qui casse, ce qui fuit, ce qui permet de se faufiler entre, *en dehors des redondances dominantes* (c'est nous qui soulignons) » (Guattari, 1994 p.8). Dans ce cas, par contre, il ne s'agit pas d'être sensible à une forme en puissance dans le matériau, mais bien à ses eccécités ou à ses traits de singularité ou d'intensité comme autant de lignes de fuite éventuelles, de balais de sorcière à emprunter.

À ce titre, les ateliers comme l'école d'art, par exemple, sont des lieux de visibilité ou encore d'audibilité⁴⁶, c'est-à-dire qu'ils *font voir* ou *entendre*. Comme le tableau du peintre est une machine visuelle, un certain découpage ou une modulation du visible. L'institution scolaire, l'atelier, l'école d'art, le studio, etc. sont des machines ou des architectures de lumière. De façon générale, tous les espaces physiques sont non seulement des « figures de pierres », mais aussi des « formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non vu » (Deleuze, 1986, p.68) ou encore l'audible et l'inaudible. Ils sont des espaces de rencontre avec les signes, mais aussi, comme nous l'avons vu avec l'exemple des *Botegga* du Moyen-âge, des espaces déterminés par des relations de pouvoir, traversés par des rapports de forces plurielles et hétérogènes se déployant dans un milieu stratégique⁴⁷. Bien entendu, l'enseignement (la prise de parole, les exemples et exercices choisis, leurs formes, etc.) qui y est dispensé y participe :

(...) il est douteux que la maîtresse d'école, quand elle explique une opération ou quand elle enseigne l'orthographe, transmette des informations. Elle commande, elle donne plutôt des mots d'ordre. Et l'on fournit de la syntaxe aux enfants comme on donne des instruments aux ouvriers, pour produire des énoncés aux significations dominantes. C'est bien littéralement qu'il faut comprendre la formule de Godard : les enfants sont

46. Notons que les visibilités chez Foucault sont des complexes multisensoriels d'actions et de réaction qui déterminent les conditions transcendantales de tout ce qui peut être fait ou subi à une époque historique donnée, ce qui comprend la perception auditive : « Tout ce qui se fait à une époque ne peut se voir que s'il surgit à la lumière. Pour Foucault, le Savoir de chaque strate historique engage deux formes que sont les énoncés et les visibilités. Ainsi, le faire et le subir de chaque époque, supposent son régime de lumière (...) (et) tout ce qui se pense à une époque suppose son régime d'énoncés. (...) Les énoncés sont les conditions pour le déploiement de tous les réseaux d'idées qui s'opèrent à une époque » (Bellahcène, 2008, p.134). De tels régimes doivent se penser à la troisième personne et ne pas être confondu avec tel regard, tel objet, telle idée, tels discours ou mot. Il y a un *être-lumière* et un *être-langage* qui nous traversent et nous constituent et il faut « fendre » les mots et les choses pour atteindre à ces conditions de droits. Ainsi, Foucault ne fait pas à proprement parler « une histoire des mentalités et des comportements. Il s'élève vers les conditions propres à chaque époque qui rendent possibles les comportements et les mentalités » (Bellahcène, 2008, p.135).

47. En effet, derrière les formes du savoir que sont les énoncés et les régimes de visibilité, il y a l'espace intensive des forces, espace stratégique du pouvoir compris comme rapport différentiel d'une pluralité de forces qui s'effectuent dans les formes historiques du savoir d'une époque. Dans un tel cas, les formes sont définies comme un rapport différentiel de forces. C'est d'ailleurs pourquoi la pensée chez Foucault procède toujours d'un Dehors plus lointain que toute forme d'extériorité : « On pourrait présenter la chose ainsi : si la force est toujours en rapport avec d'autres forces, les forces renvoient nécessairement à un Dehors irréductible, fait de distances indécomposables, par lequel une force agit sur une autre, ou est agie par une autre » (Deleuze 2003, p.236).

des prisonniers politiques (Deleuze, 1990/2003, p.60).

Ce qui est d'une grande importance pour nous, dans la mesure où l'exercice poétique ou autopoétique - comme nous le verrons autant pour le musicien concret que pour Walter Murch -, se déploie à la fois dans des pratiques discursives et non discursives. D'ailleurs pour Deleuze, la parole jouit d'un statut particulier dans son rapport à l'image sonore :

(...) il y a des images sonores (...). Ces images sonores, ou certaines d'entre elles, ont (...) un envers qu'on peut appeler comme on voudra, idées, sens, langage, trait d'expression, etc. Par-là, les images sonores prennent un pouvoir de contracter ou de capturer les autres images ou une série d'autres images. Une voix prend le pouvoir sur un ensemble d'images (voix d'Hitler). Les idées, agissant comme des mots d'ordre, s'incarnent dans les images sonores ou les ondes sonores et disent ce qui doit nous intéresser dans les autres images : elles dictent notre perception. Alors, comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leurs valeurs de lutte contre le pouvoir? C'est sans doute cela, être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite (Deleuze, 1990/2003, p.62-64).

Il faut ainsi interroger sans cesse les postures de l'enseignant et de l'enseigné, le savoir étant toujours un « agencement pratique, un « dispositif » d'énoncés et de visibilités » (Deleuze, 1986, p.58), individuant et déterminé par un jeu de forces plurielles. Comme l'indiquent Deleuze et Guattari, les « commandements du professeur ne sont pas extérieurs à ce qu'il nous apprend, et ne s'y ajoutent pas » (Deleuze et Guattari, 1980, p.95) ; ce qui impose à l'enfant « des coordonnées sémiotiques avec toutes les bases duelles de la grammaire (masculin-féminin, singulier-pluriel, substantif-verbe, sujet énoncé-sujet d'énonciation, etc.) » (Deleuze et Guattari, 1980, p.95).

En ce sens, on pourrait comprendre la normalisation des pratiques, dans le contexte cinématographique hollywoodien, par différentes instances prescriptives (producteurs, lobbys, censeurs, appareils gouvernementaux, tradition, studios, réalisateurs, écoles de cinéma, manuels didactiques, études de marché, etc.), comme une manière de « fournir de la syntaxe » (au sens large) pour produire des œuvres « conformes » aux différents modèles commerciaux, dominants, majoritaires, etc. Mais une telle normalisation n'a rien à voir avec une métaphysique de l'art au sens platonicien : qu'il s'agisse d'une imitation des formes intelligibles éternelles ou au contraire de la mauvaise imitation à partir des simulacres du monde sensible. Il faut ainsi identifier les formes de savoir qui empêchent de *penser autrement*, ou plus précisément, décrire le « nexus de savoir-pouvoir qui permet de saisir ce qui constitue l'acceptabilité d'un système » (Foucault, 1978, p.49) établissant des critères

pour penser le monde (ou encore le monde cinématographique, musical, etc.). En fait, la critique a une double tâche : « celle de montrer comment le savoir et le pouvoir travaillent à constituer une manière plus ou moins systématique d'agencer le monde (...) », mais aussi de suivre ses lignes de rupture qui révèlent à la fois les conditions d'émergence d'un tel agencement et les limites de ces conditions, c'est-à-dire les « moments où elles révèlent leur contingence et leur transformabilité » (Butler, 2005, p.94). Les rapports de pouvoirs sont toujours non-sus ou non-visibles. C'est donc à ce « niveau » que doit se déployer l'exercice critique, car c'est en rendant visibles ou lisibles les visibilités et les énoncés d'une époque pour « fendre » les mots et les choses et atteindre aux rapports de pouvoir qui les déterminent, que l'on peut espérer opérer une métamorphose de notre pratique ou de notre mode de vie : pour penser, sentir et vivre autrement. À ce titre, malgré la différence de nature entre l'antique et le moderne, il nous semble qu'une sorte de vieil idéalisme ou un simulacre de transcendance plane encore sur l'activité de création dans le contexte de production hollywoodien comme une manière de conjurer son propre « modernisme ».

2.5- Mots d'ordre à Hollywood et le modernisme du cinéma : Danser dans les chaînes

La création sonore est encore aujourd'hui « soumise aux conditions du modernisme » (Cardinal et Dallaire, 2010, p.1). Comme le rappelle à ce propos le philosophe américain Stanley Cavell :

(...) the aesthetic possibilities of a medium are not given. To discover ways of making sense is always a matter of the relation of an artist to his art, each discovering the other. (...) not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the *creation of a medium* by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and discovery of new possibility is discovery of a new medium (Cavell, 1971, p.31-33).

Ce qui n'implique pas que l'artiste soit aujourd'hui dans l'obligation de rejeter en bloc la tradition, conditionné qu'il serait par une tyrannie de la *nouveauté pour la nouveauté*. Le savoir-faire des créateurs est bien entendu le fruit d'un apprentissage progressif qui n'exclut pas le passage souvent obligé par les rudiments de la technique et des protocoles de travail officiels, ainsi qu'une étude plus ou moins approfondie des maîtres ou de pratiques dites « professionnelles ». Nous n'hésitons d'ailleurs aucunement à mettre de l'avant, dans ce mémoire, l'importance que revêt pour nous une *école des maîtres*, tout comme le rôle primordial d'une fréquentation des œuvres dans notre formation technique, perceptive et

esthétique : « Pour former quelqu'un, il faut ouvrir ses horizons sonores et cinématographiques. Il faut voir des films de tous les genres, il faut écouter beaucoup de musiques différentes. Je pense que le vocabulaire est là si l'on veut se construire une pensée au niveau du son » (Calvert, 2008, 3-4). Le « vocabulaire » dont parle Calvert est à la fois « disponible » (dans et hors du cinéma), mais se doit pourtant d'être singulier, c'est-à-dire qu'un créateur doit, se doter de son propre « vocabulaire », s'il veut se construire une pensée au niveau du son⁴⁸ et ainsi explorer de manières variables « (...) la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure (...) » (Deleuze et Guattari, 1975, p.34). Il doit, pour se faire, en passer par l'étude du travail des *autres*, mais précisément avec l'espoir que de telles fréquentations seront à même d'« ouvrir ses horizons sonores et cinématographiques ». On peut bien entendu encore vouloir faire des films de façon « classique » (et il y a bien entendu un tel « vouloir »), en considérant qu'il existe une syntaxe cinématographique *a priori* disponible à l'usage, c'est-à-dire des conventions d'« écriture » qui furent éprouvées, conquises par les artistes passés et les œuvres réussies⁴⁹, reconnues comme signifiantes, significatives, efficaces, voire l'accomplissement de l'essence du cinéma, à l'intérieur d'une communauté donnée (et à partir d'un corpus d'œuvres modèles). Mais, on risque alors de tomber dans une application mécanique, comme si de telles conventions étaient tombées du ciel, au point d'occulter le principe ou la « volonté » artiste qui « fixa » de telles conventions sur « support », ou encore, le seul horizon possible qui aurait fini d'épuiser les possibilités expressives du médium. Bien que cela puisse apparaître aujourd'hui comme une évidence, il est faux de croire qu'il n'y aurait qu'une manière adéquate de faire un film, qu'un seul protocole préétabli à reconduire sans cesse, ce que peut parfois nous laisser croire la marche à suivre normalisée qu'on tend à enseigner dans les écoles de cinéma, « devis » de production calqué sur le modèle industriel et commercial qui a su s'imposer historiquement. Comme le dit Randy Thom, qui fut concepteur sonore sur de nombreuses grosses productions hollywoodiennes, dont plusieurs ont remporté un important succès commercial (par exemple, *Forest Gump* en 1994), et qui fait, par rapport à certaines pratiques cinématographiques contemporaines plus « sérieuses », un cinéma de divertissement relativement

48. Comme l'indique Nietzsche, en art « (...) corriger le style, c'est corriger la pensée et rien de plus! – celui qui n'en convient pas du premier coup ne pourra jamais en être persuadé » (Nietzsche, 1998, p.588, ap.131).

49. « La seule façon de divulguer une « possibilité » d'un moyen d'expression, ce sont des œuvres réussies qui définissent ses vecteurs » (Cavell, 1999, p.196).

conventionnel : « There will never be a "formula" for making great movies or great movie sound » (Thom, 1999, p.2). Ainsi, même pour celui qui voudrait faire un film « classique », encore que les normes du classicisme hollywoodien aient muté au cours des années, il semble nécessaire qu'il parvienne précisément à reconquérir (ou à rejouer) les diverses conventions utilisées, au risque que l'œuvre ne soit en définitive qu'une pâle copie d'un ensemble de productions passées ou n'ait aucune véritable consistance sur le plan esthétique. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi, au-delà des valeurs de stabilité, de conservatisme, de tradition, etc.?

Il nous semble néanmoins que l'apprentissage du *déjà-fait* est inséparable d'une conquête sans cesse renouvelée des puissances cinématographiques et de son mode d'idéation, et ce, pour deux raisons : « Le cinéma ne possède pas d'emblée le mouvement et le temps (et le cerveau) comme matière idéale ; ce sont les expérimentations formelles, narratives, thématiques, etc., qui les lui donnent ; et pas seulement comme puissances, mais comme responsabilités (Cardinal, 2010, p.57). S'ils ne veulent pas se lancer dans une reproduction stérile du Même, les artistes doivent au contraire doter sans cesse le cinéma de nouvelles syntaxes ou de nouveaux agencements qui, chaque fois, fassent bégayer le « langage » cinématographique, l'affectent d'un coefficient de déterritorialisation, et ce, non par culte du progrès. L'art n'a rien à voir avec le progrès, mais tout à voir avec de véritables problèmes de vie et les forces toujours plurielles qui nous affectent et nous métamorphosent : « Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou réfléchir » (Foucault, 2001, p.1362). Il s'agit alors de rendre compte de la manière dont l'artiste s'empare de ce mode de pensée, de la modulation de ses traits et de ses matériaux, afin d'explorer « la nature de ses règles transcendantales (ce que nous avons pris l'habitude de nommer tantôt essence, tantôt spécificité du cinéma) » (Cardinal, 2010, p.28). Le cinéaste doit parvenir à porter la réalité physique du son jusqu'à l'expressivité (ou au *problématique*), ce qui implique l'exploration du champ de l'audible (et/ou du visible). Et si apprendre son métier, c'est aussi en partie l'inventer, la poétique trouve alors une nouvelle nécessité, par opposition à la poétique ou aux *arts poétiques* traditionnels compris comme ensemble plus ou moins systématique, implicite ou explicite, de prescriptions qui cherchent à

« conformer » les processus créateurs et qu'il faudrait apprendre « comme l'on fait la syntaxe d'une langue » (Valéry, 1944, p.5). Elle se fait ainsi pédagogie et exercice critique de la pensée permettant à l'artiste de se doter des moyens pour créer, au-delà de tout savoir-faire constitué :

C'est la curiosité ; la seule espèce de curiosité, en tout cas, qui vaille la peine d'être pratiquée avec un peu d'obstination : non pas celle qui cherche à assimiler ce qu'il convient de connaître, mais celle qui permet de se dépandre soi-même. Que vaudrait l'acharnement du savoir s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît (Foucault, 2001, p.1362).

2.6- Code du cinéma narratif-représentatif : normalisation de l'« écriture » sonore

L'industrie du cinéma américain demeure aujourd'hui, de manière générale, très codifiée, comme en témoigne ce commentaire de Paul Warren :

Ce qu'on ne dit pas ou pas assez, parce qu'on est trop occupé à étudier, dans les livres sur l'industrie du film américain, l'organisation économique et la stratégie mercantile des grands studios, c'est le rapport de cause à effet qui existe entre Hollywood et ses films, entre le cinématographique et le filmique, entre la matrice, l'*alma mater*, le patron, d'une part, et l'exemplaire, le film singulier, d'autre part. C'est le mérite des auteurs américains Bordwell, Staiger et Thompson, dans leur important ouvrage, *The Classical Hollywood Cinema*, d'inventorier et d'expliquer les codes hollywoodiens qui régissent la fabrication des films. Ils notent combien il en a coûté à Orson Welles d'avoir fait les 400 coups dans son *Citizen Kane*, d'avoir outrepassé (...) (une fois ou deux, en sourdine, n'aurait pas fait problème), les règles sacrosaintes de la cinématographie hollywoodienne. (...) L'on pourrait penser que cet ostracisme sévissait du temps de l'hégémonie des majors et qu'aujourd'hui tout a bien changé. Ce n'est pas l'avis du caméraman italien Vittorio Storaro. (...) Il révélait, ironiquement, dans une interview (...) que si jamais un caméraman américain se prend à penser qu'il peut jouer librement avec sa caméra, alors il quitte le rôle qui lui est assigné (« he is stepping outside of his assigned role ») (Warren, 1993, p.32).

Cette assignation à des rôles rigides est particulièrement importante lorsqu'il s'agit de considérer les conditions d'une pratique et d'une esthétique du son au sein de l'industrie cinématographique américaine. À ce titre, on peut se référer au bilan négatif dressé par Thom en 1999 (après vingt ans passés à Hollywood) sur « l'état du son filmique considéré comme art » (Thom, 1999, p.9). Une pauvreté qui serait essentiellement liée à la hiérarchie des métiers et à la place peu déterminante du son (par rapport à l'image visuelle) dans le processus de création et la facture finale du film, inséparable d'une forme d'*a priori* pratique et esthétique qui serait plus ou moins généralisé (ou du moins, qui a des incidences esthétiques). Le travail du son est alors essentiellement réduit à un rôle prédéterminé et réactif : « It doesn't make any sense to set up a process in which the role of one craft, sound, is simply to react, to follow, to be pre-empted from giving feedback to the system it is a part of » (Thom, 1999, p.3). De façon traditionnelle, chaque étape du processus de création

s'organise autour des enjeux narratifs, dramatiques et naturalistes de l'écriture visuelle, auxquels doivent s'*adapter* les créateurs sonores : écriture du scénario avec le primat du visuel en tête, choix des lieux de tournage en fonction de la caméra et de la lumière, indépendamment des conditions sonores, mais aussi choix des acteurs, des décors, des costumes et des accessoires, mise en scène laissant peu de temps à l'écoute notamment par son vococentrisme, protocoles et exigences professionnelles strictes en postproduction, etc.). La matière sonore doit ainsi se « plier » aux exigences du cinéma narratif-représentatif et aux standards d'« excellence » de l'industrie. Même si les règles de l'écriture classique ne forment pas un ensemble systématique, explicite et unifié⁵⁰, on peut tout de même chercher à donner les grands traits de cette syntaxe *a priori* et des codes de lectures élaborés par le cinéma classique américain, ainsi que le mode de production qu'il engage. Cette syntaxe fut, bien entendu, historiquement acquise sur une base empirique et expérimentale, le cinéma se constituant progressivement comme une machine à raconter des histoires⁵¹. Ainsi, on organisa progressivement les images (visuelles et sonores) en un système de perceptions, d'actions et d'affections (schème sensori-moteur) par la mise en place d'une articulation réglée entre les modes de représentation visuelle et sonore de l'espace (et du temps) à même de fonder une *scène diégétique* unifiée et stable, par la construction d'un regard spectatorial idéal : respect des axes au tournage (règle du 180 degrés et du raccord 30 degrés), convention de découpage (*master shot*, *establishing shot*, champ contre-champ, etc.), respect des orientations spatiales du spectateur au montage (raccord dans le mouvement, raccord de regard, transparence, coupe rationnelle et totalisation des fragments, etc.), effets de ponctuation codifiés (par exemple, l'utilisation du fondu au noir ou du fondu enchaîné pour marquer une ellipse temporelle à une certaine époque, etc.), etc. Le son (voix, musique, bruit et ambiance) a bien entendu un rôle à jouer qui est précisément de servir un tel système.

50. Bien qu'il y ait parfois eu des codes sciemment rédigés (par exemple, le code Hays), qu'on enseigne encore de façon explicite – et surtout, comme allant de soi - dans certaines classes de cinéma, certains manuels didactiques, etc., lesdites conventions du système classique (règles classiques de découpage et de montage, courbe dramatique, etc.).

51. Comme le fait remarquer Deleuze, la narration n'est pas donnée par l'image « La narration au cinéma, c'est comme l'imaginaire : c'est une conséquence très indirecte qui découle du mouvement et du temps, non pas l'inverse. Le cinéma racontera toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter » (Deleuze, 2003, p.84).

Comme nous le rappelle le concepteur sonore Daniel Deshays, il y a une distinction à faire entre le son qui est une « matière libre et brute » et la musique ou la parole qui sont « des sous-ensembles du monde des sons » (Deshays, 2006, p.26), dans la mesure où le son déborde toujours les codifications musicales et langagières d'une époque (idem, 2006, p.27). L'écriture sonore proprement dite serait ainsi liée à cette portion du son qui échappe aux catégories musicales et langagières. Néanmoins, cette subdivision du monde des sons implique, dans le contexte de production industrielle, traditionnelle et commerciale, un traitement esthétique très codifié que sous-tend une pratique réglée et conventionnelle, notamment par sa division rigide du travail sonore. Cette fragmentation du travail, réparti grossièrement en trois (sous)départements de production (dialogue/effet sonore et ambiances/musique), eux-mêmes subdivisés en sous-départements, détermine aussi son organisation temporelle (d'abord le montage dialogue, ensuite on ajoute les effets sonores et les ambiances et puis vient à la toute fin la musique, etc.). Ce qui est symptomatique d'un certain type d'écriture audio-visuelle (dispositif narratif de la représentation dite « classique »). Cette linéarité du processus qui enchaîne de la préproduction à la postproduction une série d'interventions précises et spécialisées (et qui règle habituellement le moment d'entrer en jeu de chaque élément ou « catégorie » du sonore), évoque grossièrement une chaîne de montage industriel impliquant l'idée d'une pratique désincarnée : le praticien du son ne ferait qu'exécuter un protocole standard et réglé, plus ou moins figé, gommant de ce fait les écarts de conduite. Un tel protocole industriel de travail est inséparable d'une hiérarchisation et d'une codification des matériaux filmiques : d'une part, liées à une hiérarchisation des composantes sonores entre elles, organiquement distribuées dans l'espace filmique ou par rapport à l'écran en fonction d'impératifs narratifs, figuratifs et dramatiques, et, d'autre part, à la subordination des puissances sonores à celles de l'image visuelle (rabattement du son sur l'image), les sons étant alors compris comme composantes supplémentaires (ou valeur ajoutée) de l'image visuelle⁵². En effet, comme le mentionne Gardies, le régime narratif-représentatif du cinéma classique « vise en priorité la construction d'un univers diégétique cohérent et vraisemblable » (Gardies, 1983, p.79). La construction d'une telle cohérence implique la mise en place d'une structure spatiale par le réglage de

52. Comme le mentionne Deleuze, le son apparaît d'abord au cinéma comme « une dimension de l'image visuelle, une nouvelle composante » (Deleuze, 1985, p.294) de celle-ci.

l'écoute sur le regard, priorisant ainsi la lisibilité de la scène diégétique. En fait, cette cohérence est grossièrement recherchée par la construction d'un certain ordre du voir⁵³, la narrativisation et la dramatisation de cet espace visuel et le réglage du point d'écoute sur le point de vue (comme recentrement d'une structuration sonore sur une structure visuelle). Ce qui encourage une compréhension rationnelle de l'espace filmique en fondant une scène diégétique, favorisant l'engagement du spectateur « dans le monde fantasmatique d'un espace diégétique en creux » (Cardinal, 1995, p.81). Ce qui implique que « l'œil qui voit le film n'est pas celui qui reçoit les stimuli visuels » (Gardies, 1993, p.30). Le mode de représentation dominant du cinéma commercial (narratif-représentatif) implique d'abord la construction d'un point de vue, d'un œil spectatoriel. La construction d'une scène diégétique cohérente est inséparable de la mise en place d'un espace qui totalise ses parties, afin d'assurer l'homogénéité du représenté. Le visible est ainsi organisé, par la perspective, en fonction d'une illusion de profondeur imaginaire. L'image « comme matière et forme de l'expression », est ainsi organisée :

(...) selon un ordre visuel historiquement construit au fil de la pratique picturale de la Renaissance, culminant avec le quattrocento, puis absorbé par l'appareil technique de la photographie et sa pratique. La particularité saillante de cet ordre visuel au cinéma est qu'il instaure un point de vue monofocal balisé par trois paramètres indissociables. Le point de vue pose d'abord une « origine du regard », qui oblige une relation d'un sujet à un objet avec le donné visuel qui s'étend devant le regardeur et pour lui. Il compose ensuite un « champ », il organise ce qui est vu selon une série de règles qui assurent la stabilité et la lisibilité. Puis le point de vue pose une limite, une frontière, un « cadre » qui divise clairement le vu du non vu (Cardinal, 1995, p.81).

Afin de préserver cette ligature de l'œil et contre la déliaison qu'implique la multitude des plans et le montage, le cinéma a recouru à un ensemble de conventions d'écritures et de lecture qui vont de la règle de 180 degrés au raccord dans le mouvement, afin d'assurer une transparence, une apparence de continuité que la dramatisation et la narrativisation de l'espace contribuent à sceller, notamment grâce à la suite représentée des dialogues ou encore des déplacements des corps, assurant autant l'expansion de l'espace et l'orientation dans celui-ci : « L'action vectorisée dans le temps et dans l'espace du personnage devient ainsi un agent fort de liaison des fragments, des plans (...) » (Idem, 1995, p.82). Ce qui met en jeu un rapport singulier entre la continuité et la discontinuité au cinéma. L'unité de la scène est

53. Comme le rappelle Cardinal 1 à ce propos : « (...) historiquement, le visible a été organisé suivant une structure relativement stable et homogène déployée autour d'un axe tendu entre un point de fuite et un point de vue. L'espace de la représentation classique au cinéma a pu s'organiser autour d'une géométrie euclidienne, rendant la scène diégétique intelligible » (Cardinal, 1995, p.89).

finalement assurée par un rabattement du point d'écoute sur le point de vue qui va favoriser non « l'écoute de l'événement acoustique, mais une écoute de la source. Rabattre le son sur l'image, c'est d'abord avantager l'écoute causale au détriment d'une appréciation du son et celle qui ensuite cherche à ancrer ce même son à la source sonore filmique visible dans le champ » (idem, 1995, p.87). Ce qui a pour conséquence de transformer les relations que tissent le corps du spectateur avec le son : « Paradoxalement, malgré l'insertion du corps du spectateur dans la diffusion sonore, le cinéma dominant place au premier plan le sens contre la sensation auditive, niant le corps, son contact étroit avec le son » (idem, 1995, p.88). Il s'en suit que, dans un tel ordre de la représentation sonore et visuelle, l'usage du son, soumis à des visées narratives et fictionnelles représentatives, implique une séparation rigide des différentes « classes » de sons, auxquels on attribue d'ailleurs des rôles et des fonctions précises. On met alors essentiellement de l'avant les fonctions naturalistes, narratives et dramatiques du son, ainsi qu'une neutralisation ou plutôt une subordination de sa fonction plastique, réduisant le son à n'être que le véhicule d'une signification codifiée ou transmettant des informations sur un quelconque événement du monde raconté, faisant évoluer l'intrigue, etc. Encore que de telles fonctions peuvent et sont elles-mêmes sans cesse renouvelées. Ce qui engage néanmoins, dans le cadre du cinéma commercial, une distribution précise et étanche des éléments sonores (musique, parole et bruit et ambiance) en fonction de l'image. Cette étanchéité et cette distribution sembleraient d'ailleurs aller de soi pour Michel Chion. Pour ce dernier, la bande-son n'existerait tout simplement pas au cinéma, les sons n'ayant « 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, 1990, p.203). Il n'y a pas de « bande-son » au cinéma parce qu'il « n'y a pas de solidarité structurelle des différents sons du film entre eux, et que tout se joue dans le rapport de chaque élément sonore particulier avec l'image » (Chion, 1990, p.2). S'il faut penser les rapports entre images et sons au cinéma, il faut en fait :

(...) reprendre le problème là où (il) l'a laissé, à savoir : il n'existe pas de rapport des sons entre eux au cinéma, tous les rapports des sons sont déterminés par l'image. Ils sont tantôt déterminés par l'action qu'il y a dans l'image, tantôt déterminés par des éléments qui composent cette image, tantôt déterminés par des mouvements de caméra, par les plans de coupe, par les coupures, par le montage, bref, c'est tout le langage cinématographique visuel, qui détermine et le rapport entre les sons et le rapport des sons avec l'image (Cardinal, 2009, p.7).

Au cinéma, seule l'image à un cadre fixe, alors que le son se diffuse dans l'espace et n'a d'ancrage que l'image visuelle, par rapport à laquelle il se distribue. C'est la nature même du son qui est alors en jeu « (...) le point de vue suppose que le regardeur se retire du vu en établissant une relation sujet/objet qui projette le représenté devant le spectateur, une frontière obligatoire s'imposant entre les deux. L'écoute, au contraire, suppose que l'on soit dans l'entendu, que le point d'écoute se trouve au sein même de la représentation sonore, qu'il y ait inclusion du point d'écoute dans l'espace sonore, que le corps soit inclus, enveloppé par la diffusion sonore » (Cardinal, 1995, p.83). Une telle expérience est néanmoins plus ou moins neutralisée ou réinvestie dans le cinéma narratif-représentatif, dans la mesure où ce cinéma cherche à opérer une immersion du spectateur dans le récit, faisant ainsi disparaître autant l'écran que les sources réelles de la diffusion des sons (les enceintes) en faveur de la construction de source sonore diégétique. Il s'opère alors dans la représentation la fusion de l'espace spectatorial et de l'espace du récit (espace de la représentation) par contraste à l'expérience « figurale » qui implique, au contraire, un rapport sensible entre un lieu plastique et l'espace spectatorial (espace expressif et intensif). Pour Chion, le spectacle audiovisuel en écoute directe est inséparable d'un phénomène de rabattement ou encore d'aimantation spatiale, qui met en jeu la synchrèse⁵⁴ qu'il ne faut pas confondre avec le synchronisme⁵⁵, comme réflexe ou tendance innée à trouver une identité entre le son et la source. Ce qui nuit grandement à l'écoute des sons pour eux-mêmes et de leurs rapports mutuels. Les sons sont ainsi autonomes entre eux, mais sans autonomie par rapport à l'image et au récit visuel. Bien que Chion accorde de l'importance à la qualité plastique des occurrences sonores dans l'expérience que fait le spectateur de cinéma, la musique ou un son, par ses caractéristiques rythmiques, timbrales ou harmoniques pouvant très bien intensifier les affections représentées à l'écran, opérer des effets de disjonctions entre ce qui est vu et entendu (Tati), etc., et ainsi créer du « sens », cette dimension demeure soumise à la logique visuelle en tant que « valeur

54. La synchrèse serait un « phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante» (Chion, Glossaire, www.michelchion.com).

55. Comme le mentionne Chion : « Nous appelons point de synchronisation, dans une chaîne audio-visuelle, un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants, autrement dit un moment où l'effet de synchrèse est plus marqué et plus accentué, créant un effet de soulignement et de scansion » (Chion, Glossaire, www.michelchion.com).

ajoutée », servant alors l'efficacité des fonctions narratives, dramatiques et naturalistes du son). Les possibilités de scansion et de ponctuation du son à l'intérieur d'un continuum audio-visuel, tout comme les effets de sens qui en découlent, demeurent ainsi assujettis au phénomène de synchronisme. La tâche du responsable des effets sonores (liée à celle du Foley ou du bruiteur) est alors souvent réduite, dans un tel contexte, à la construction d'un espace diégétique vraisemblable, homogène et cohérent. L'artiste du son se doit de « sonoriser » l'image visuelle, afin d'assurer l'effet fictionnel. Une telle théorie semble néanmoins être en partie l'avatar d'une certaine pratique et esthétique du son au cinéma (comme nous le verrons au chapitre 4 dans la partie sur Franck Warner) et n'est d'ailleurs pas sans résonance, chez Chion, avec ses positions très tranchées concernant les conditions de possibilité de l'écoute réduite et d'une musique concrète. En effet, la problématisation des rapports audio-visuels au cinéma chez Chion n'est pas séparable de sa pensée du son et de l'écoute « musicale » du sonore. Afin d'éventuellement confronter une telle lecture, nous allons d'abord débiter par aborder la recherche musicale et l'ascèse du musicien concret chez le « maître » de Chion, Pierre Schaeffer.

2.7- La poïétique moderne et son écho : l'héritage de Pierre Schaeffer

La recherche musicale chez Pierre Schaeffer participe d'une démarche poïétique moderne. Grossièrement, une pratique se fait, se défait et se refait constamment, accusant une stabilité (une sédimentation, une cristallisation, une crispation, une territorialisation, etc.) plus ou moins grande selon les époques, les milieux et les parties impliquées : « L'esprit de la musique, comme disait Hoffmann, est-il préexistant aux sons, et le musicien l'intermédiaire privilégié d'une harmonie éternelle des sphères? Ou bien, au contraire, est-ce à partir d'une pratique des sons, de leur apprentissage tant au niveau d'un solfège qu'à celui d'un langage, que le musical peut apparaître, s'élaborer, et se renouveler » (Schaeffer, 1967, p.7). À ce titre, on assiste au 20^e siècle à une libération des puissances sonores à travers un effort de renouveau de la pratique musicale. La « montée du bruit » dans la musique moderne implique une perte des repères traditionnels d'écoute, de composition et d'analyses musicales. Cette « montée » venait non pas supplanter, mais « déterritorialiser » le système de la musique

occidentale classique, l'ouvrant sur d'autres possibilités musicales ou des *musiques autres*⁵⁶. La musique occidentale chemine progressivement vers ce que Michel Chion appelle une *musique du son*. Pour donner quelques repères historiques, on peut mentionner l'apparition d'un *art des bruits* chez Russollo, la recherche d'une lutherie expérimentale chez Varèse et la théorie d'Henry Cowell qui pense la fin de la dichotomie musique/bruit⁵⁷. C'est Pierre Schaeffer qui procédera finalement à une réappropriation de *tout le matériau sonore* au nom de la musique, afin se doter de « l'orchestre le plus général qui soit ». Cette révolution des styles et des techniques de composition musicale au 20e siècle impliqua notamment une émancipation de la dissonance, le développement de nouvelles métriques et rythmiques et la mise de côté de la tonalité et du « son tonique ». Le système tonal est divisé en douze demi-tons. Il engage ainsi un certain découpage arbitraire du donné sonore brut, impliquant par le fait même une dichotomie entre sons musicaux et non-musicaux. L'usage d'un tel système basé sur les rapports de hauteurs, les intervalles de durée et le timbre (défini négativement comme tout ce qui vient en plus de la note) est réglé par des lois harmoniques et mélodiques déterminant « un ensemble de possibilités codifiées [...] applicable à chaque œuvre de façon indifférenciée » (Boulez, 1966, p.230). Il subdivise de plus en deux temps le geste de composition musical (écriture et interprétation), rendant ainsi nécessaire le passage par un système de notation.

Par contraste, on parle d'une *musique du son* quand tout élément perceptible par l'écoute (ce n'importe quoi de la musique traditionnelle) peut devenir expressif, et ce, même en ce qui a trait à la coloration technique : « La musique du son en effet, c'est lorsque n'importe quoi, absolument n'importe quoi dans sa substance est susceptible de devenir un signifiant fondamental de l'œuvre : une brisure, un pli, un éclat, un à-coup dans le tracé du

56. En fait, Schaeffer vise le musical à partir de la généralité du sonore ce qui requiert la découverte de l'Objet sonore, corrélat de l'écoute réduite, mais sans « la prétention immédiate d'accéder aussitôt à la musique, ni aux règles de composition, ni à aucun système bien défini » (Schaeffer, 1967, p.39). Une telle généralisation (méthode transcendantale) est à distinguer d'un mouvement qui veut étendre la musique à partir du musical, impliquant qu'on pose *a priori* un certain musical (le système occidental) qu'il ne s'agirait qu'à faire « progresser », ce qui donne notamment lieu « à la suite de l'atonalisme, à la multiplication des notes (...) Après le quart de ton de Vychnegradsky, les fréquences de Meyer-Eppler, les « timbres synthétiques » dont ont rêvé les électroniciens, et que Stockhausen a expérimentés avec la plus scrupuleuse énergie? Enfin, et pour en finir, les « computers », afin de réaliser toutes les combinaisons possibles des notes du solfège, ou, mieux encore, des paramètres acoustiques des sons » (Schaeffer, 1967, p.39).

57. À ce titre, nous référons le lecteur au texte de recherche-crédation d'Ariel Harold sur les conditions d'une musicalité filmiques concernant son travail de conception sonore dans le film *Qui va droit son chemin*, de Michèle Gauthier. Texte disponible sur le site www.créationsonore.ca dans la section création.

son, un bombardement sur sa surface... » (Chion, 2009, p.10). Schaeffer remplaçait ainsi le rapport bruit/note par celui de l'objet sonore et de l'objet musical (ou la structure musicale), car « l'Objet musical n'est qu'un objet sonore convenable » (Chion, 1983, p.12). Pour Michel Chion, une telle musique est cependant impossible en dehors du postulat du son fixé ou de la sono-fixation, précisément parce qu'elle permet d'en développer jusqu'au bout les conséquences : « les caractères sensibles du son (qui sont loin d'être aujourd'hui tous répertoriés), peuvent être et sont en général d'une nature telle, aussi fragile, particulière et incarnée que la touche d'un peintre ou le tremblé de son trait, qu'ils ne peuvent être appréhendés que fixés » (idem, 2009, p.25). La musique se dote ainsi d'un matériau de plus en plus complexe que Deleuze présente comme l'acquisition progressive d'une épaisseur du plan sonore :

(...) la musique quand elle renonce à la projection comme perspectives qu'imposent la hauteur, le tempérament et le chromatisme, pour donner au plan sonore une épaisseur singulière dont témoignent des éléments très divers : l'évolution des études pour piano, qui cessent d'être seulement techniques pour devenir « études de compositions » (avec l'extension que leur donne Debussy) ; l'importance décisive que prend l'orchestration chez Berlioz ; la montée des timbres chez Stravinski et chez Boulez ; la prolifération des affects de percussion avec les métaux, les peaux et les bois, et leur alliage avec les instruments à vent pour constituer des blocs inséparables du matériau (Varèse) ; la redéfinition du percept en fonction du bruit, du son brut et complexe (Cage) ; non seulement l'élargissement du chromatisme à d'autres composantes que la hauteur, mais la tendance à une apparition non-chromatique du son dans un *continuum infini* – c'est nous qui soulignons - (musique électronique et électro-acoustique) (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.184-185).

La recherche-crédation chez Schaeffer renvoie à une véritable démarche d'expérimentation artistique inséparable de différentes techniques de soi. Cette ascèse comprend plusieurs modalités (activité littéraire et théorique, essais pratiques et écoute descriptive) qui se joue autant sur le plan de l'écrit, du faire que de l'écoute, mais qui a une visée pédagogique et est entièrement tournée vers la pratique. Schaeffer cherchait à mettre sur pied une « science décrivant les sons, jointe à un art de les entendre (de sorte que) cette discipline hybride fonde évidemment la musique des œuvres » (Schaeffer, 1966, p.31). Il a d'ailleurs toujours insisté « sur le fait que son travail « théorique » était le résultat d'une recherche en cours, qui n'est pas fixée définitivement (...) » (Solomos, 1999, p.53). Il tâcha ainsi de penser l'écoute (le circuit des quatre écoutes) et de mettre sur pied une méthode (la réduction phénoménologique et l'écriture concrète). Il étudia les techniques concrètes de composition (sans le passage par une partition) et le matériau dont le musicien disposait alors (en fonction de l'écoute réduite), afin de reconquérir le musical. Il s'agit alors de *penser la*

musique, pour parvenir à *penser autrement en musique*, c'est-à-dire inventer de nouveaux possibles au nom du musical. Dans la mesure, du moins, où l'on cesse de réduire les intuitions et le travail de Schaeffer à une quelconque orthodoxie phénoménologique⁵⁸ qui viserait à dégager un sujet transcendantal nécessaire à toute expérience de perception sonore ou musicale possibles (fournissant les conditions a priori de toutes expériences possibles par contraste aux conditions de l'expérience réelle) et dont il faudrait déduire les « lois » et les mécanismes « en général ». En fait, tout un circuit hétérogène (non programmé) et un court-circuitage constant entre le *faire*, l'entendre et la pensée sont à extraire des mouvements dynamiques de l'ascèse du musicien, une sorte d'hétérogénéité de la pensée sonore et musicale impliquant ces divers pôles à travers une articulation singulière.

D'une part, Schaeffer pense la recherche musicale comme une discipline hybride (le *Traité des objets musicaux* est à ce titre considéré comme un essai d'« interdiscipline »), c'est-à-dire comme un va-et-vient, non seulement entre le faire et l'écoute, mais aussi entre la pratique et la théorie ou entre diverses pratiques et théories, le phénomène musical pouvant être abordé par une quantité de points de vue hétérogènes (psychologie, physiologie, acoustique, philosophie, mathématique, etc.). Il y a bien entendu là un intérêt pour l'arrimage entre ces divers savoirs et savoir-faire dans un effort de totalisation ou d'harmonisation de ceux-ci, mais se serait rater l'intérêt de la démarche de Schaeffer. C'est bien dans la mesure où le musicien rencontre dans sa pratique un *problème* qu'il lui est légitime d'effectuer, de manière locale, le passage à la théorie et éventuellement aller à la rencontre d'autres disciplines (théoriques ou pratiques) qui furent, à leurs propres comptes, traversées par des problèmes similaires, pouvant alors trouver une résonance pour la création musicale⁵⁹. D'autre part, chez Schaeffer la musique concrète redistribue en un sens les relations entre le

58. Ce à quoi Schaeffer a, par moment, lui-même contribué.

59. Il y a là une nouvelle manière d'envisager les rapports théorie-pratique : « Tantôt on concevait la pratique comme une application de la théorie, comme une conséquence, tantôt, au contraire, comme devant inspirer la théorie, comme étant elle-même créatrice pour une forme de théorie à venir. De toute façon, on concevait leurs rapports sous forme d'un processus de totalisation, dans un sens ou dans l'autre. Peut-être que, pour nous, la question se pose autrement. Les rapports théorie-pratique sont beaucoup plus partiels et fragmentaires. D'une part, une théorie est toujours locale, relative à un petit domaine, et elle peut avoir son application dans un autre domaine, plus ou moins lointain. Le rapport d'application n'est jamais de ressemblance. D'autre part, dès que la théorie s'enfonce dans son propre domaine, elle aboutit à des obstacles, des murs, des heurts qui rendent nécessaire qu'elle soit relayée par un autre type de discours (c'est cet autre type qui fait passer éventuellement à un domaine différent). La pratique est un ensemble de relais d'un point théorique à un autre, et la théorie, un relais d'une pratique à une autre. Aucune théorie ne peut se développer sans rencontrer une espèce de mur, et il faut la pratique pour percer le mur (Deleuze et Foucault, 1972, p.3).

faire, l'esprit et l'écoute :

Nous appliquons...le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons en revanche appelé notre musique « concrète » parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe (Schaeffer cité dans Chion, 2009, p.13).

Un renversement s'opère ainsi, l'abstraction musicale pouvant alors être atteinte par des moyens concrets (à partir d'éléments préexistants fixés sur support), en s'ouvrant à tout le « sonore susceptible d'être créé et fixé » (Chion, 2009, p.104) plutôt qu'en restreignant d'emblée la richesse sensible du son à l'abstraction (intellectuelle) du système de notation traditionnel. Comme le mentionne Schaeffer, le mot concret « ne désignait pas une source. Il voulait dire qu'on prenait le son dans la totalité de ses caractères. Ainsi un son concret, c'est par exemple un son de violon, mais considéré dans toutes ses qualités sensibles, et pas seulement ses qualités abstraites, qui sont notées sur la partition » (Schaeffer dans un entretien radiophonique donné à Chion en 1975). En fait, concret et abstrait sont deux isotopes du réel à la fois interdépendants et complémentaires. Le concret n'est jamais une fin en soi. Il s'agit toujours de partir du concret sonore, c'est-à-dire du son entendu dans toute sa richesse, par-delà l'écoute causale et l'écoute musicienne traditionnelle, afin d'en « extraire des valeurs musicales abstraites » (Chion, 1983, p.39). Une démarche concrète peut atteindre l'abstraction musicale, c'est-à-dire mettre en évidence une structure, tout comme, inversement, une démarche abstraite « peut chercher à faire passer au premier plan les éléments concrets » (Schaeffer, 1969, p.48). Néanmoins, le passage de l'abstrait au concret reste « filtré » par les « mailles » de la partition qui, comme outil de composition, reste gardienne de la structure de l'œuvre.

Il faut donc passer par le concret pour reconquérir ou assumer au nom de la musique, au-delà de toute dichotomie entre musique et bruit, *tout le sonore*. À ce titre, la méthode schaefferienne vise à accomplir « (...) la remontée du concret vers l'abstrait et non plus la diarrhée des idées toutes faites... » (Schaeffer, cité dans Pierret, 1969, p.14). Cette remontée du concret vers l'abstrait est aussi liée à une remontée des conditions de *fait* aux conditions de *droit* des différents systèmes musicaux. En effet, en réduisant son écoute pour placer « face à nous le sonore et son « possible » musical » (Schaeffer, 1966, p.98), le musicien se lance dans

l'exploration d'un champ transcendantal préalable à la composition musicale alors qu'il foule le monde prémusical du sonore pour lui-même : « S'il devait y avoir suite à ces premières expériences, au-delà de procédés particuliers, et de l'inspiration de quelques-uns, c'est bien parce qu'il devenait possible de concevoir une musique expérimentale, faisant sienne tout procédé d'expérimentation et antérieur à toute esthétique » (Schaeffer, 1966, p.24). Ainsi, la musique expérimentale, selon Bastien Gallet, « ne serait donc pas une musique à proprement parler, mais cette activité antérieure à toute détermination stylistique et à toute séparation générique qui consiste, sans relâche, à expérimenter. (...) L'expérimentation est à la fois le fait de cette musique (...) et son transcendantal – ce qui n'est pas une musique parmi d'autres, mais le lieu où la musique (les musiques) trouve sa (leur) condition » (Gallet, 2009, p.5). Au terme du processus expérimental, l'esthétique est bien entendu réintroduite dans la mesure où des choix s'imposent au musicien (on prend/on rejette), afin de parvenir à extraire des objets sonores des valeurs musicales⁶⁰. Mais le plus important, c'est l'ouverture à l'inventaire sensoriel infini de l'objet sonore, c'est-à-dire que tout son peut alors *en droit* devenir musique. Encore une fois, comme le mentionne Gallet, « (...) un bruit n'est qu'un son dont on n'a pas encore reconnu (ou établi) la musicalité. Autrement dit, il n'est pas de bruit qui ne soit pas une musique à venir, une musique qui repoussera encore un peu plus les frontières du son musical » (Gallet, 2008, p.1). On assiste alors à la conquête musicale - comme l'espéraient les futuristes (Russolo, 1913, p.13-15) – de la variété infinie des sons-bruits. Ceci rappelle aussi les beaux mots de Bayle sur l'« écriture musicale» concrète ou acousmatique : « L'encre sonore, chargée de cristaux d'harmoniques, peut dessiner la fluidité, écrire dans l'immense marge des notes, pousser plus loin la pensée qui s'arrêtait dans les mailles grammaticales (...) » (Bayle, 1993, p.32). Le musicien se lance ainsi à la recherche de lignes de déterritorialisation, de foyers d'asignifiance (par rapport à un système de codification de la signification musicale) ou de mutations subjectives possibles, qui poussent toujours par le milieu, précisément entre les notes ou les mailles du savoir-faire constitué. Voilà ce qui nous apparaît essentiel dans la recherche musicale concrète, bien qu'un tel renversement n'implique en rien un rejet des acquis de la musique occidentale. En fait, Schaeffer n'est pas

60. À ce titre, l'objet musical n'est un objet sonore convenable. Par contre, on ne peut dans ce cas préjuger ce que recouvre un tel critère. Il faut ainsi expérimenter pour voir jusqu'où peut aller notre écoute et la musique, ce que peut notre oreille ou la musique : « On avance à tâtons dans ces « déserts », et vers un avenir qui n'a rien de certain... » (Schaeffer dans Pierret, 1969, p.22).

un avant-gardiste, au sens où il faudrait faire table rase du passé. Au contraire, comme le mentionne Chion, il ne s'agit pas de rejeter la tradition, mais de la reconsidérer sous une nouvelle perspective : « Pierre Schaeffer estime qu'il est temps de réapprendre à entendre ce que l'on fait » (Chion, 1983, p.38). Il s'agit surtout de problématiser la démarche « spontanée » des musiciens passés, et, par la force des choses, de mettre en évidence les *a priori* de cette soi-disant spontanéité : « (...) nous ne cessons de regretter qu'on fasse de la musique avant de savoir comment et avec quoi elle était faite. Spontanément, en effet, les musiciens expérimentaux n'avaient cessé de fabriquer des œuvres avec des éléments qu'ils épelaient à peine... Ils travaillaient à l'autre bout de la chaîne expérimentale » (Schaeffer, 1967, p.37).

Par contre, la nouveauté de Schaeffer tient à ce qu'il a su mettre la musique devant son « impensé », son bruit fondamental (prémusical) comme limite interne à toute musique, et ce malgré le fait qu'il maintient en un sens l'idée d'un « sujet » transcendantal de l'écoute (sujet néanmoins pluriel et divisé comme nous le verrons avec les tensions entre plusieurs postures d'écoute) : « On m'a (...) crédité d'une mission historique : introduire le bruit dans la musique. Je me vante plutôt du contraire : avoir découvert, dans le son musical, la part de bruit qu'il contenait, et qu'on persiste à ignorer » (Schaeffer, 1977, p.278). Nous n'avons pas encore entendu le *bruit* (ou le sonore) dans la musique, à même de relancer l'exploration musicale. D'ailleurs, Schaeffer nous invite à une telle lecture en plaçant à la toute fin du Traité des objets musicaux, une citation d'Heidegger sur l'impensé duquel procède tout travail de recherche et d'écriture : « Quand il s'agit de penser, plus grand est l'ouvrage fait – qui ne coïncide nullement avec le nombre et l'étendue des écrits –, plus riche est, dans l'ouvrage, l'impensé, c'est-à-dire ce qui, à travers cet ouvrage et par lui seul, vient vers nous comme jamais encore pensé » (Heidegger cité en post-scriptum dans Schaeffer, 1966). L'effort autopoïétique participe de cette démarche transcendantale, où l'écoute (et la pensée) se plie elle-même pour parvenir à créer formes et figures musicales, mais non sans affronter un impensé qui fait naître la pensée de sa propre impossibilité. Dans le cas de la musique, c'est le bruit qui nous mène à ce champ transcendantal de singularités préindividuelles et préformées : « Le bruit est bien plutôt ce qui à l'intérieur de la musique, la relie à ses dehors, qui sont naturellement sonore et non sonore » (Gallet, 2008, p.1). La musique et la recherche musicale

procèderaient ainsi d'un impensé comme « bruit » de la pensée ou de l'oreille musicale, et qui lui est toujours coextensif⁶¹. C'est en révélant cette part de bruit irréductible dans la musique que Schaeffer a lancé la recherche musicale dans une entreprise problématisante d'invention de possibles, une fois entendu que « l'essentiel du malentendu musicologique tient à ce qu'on suppose le problème résolu » (Schaeffer, 1966, p.690). De plus, comme le mentionne Gallet, le bruit ne renvoie pas seulement au sonore comme dehors de la musique, mais aussi au non-sonore comme limite interne de toute musique. En ce sens, Deleuze considère le problème de la musique contemporaine, à travers Boulez (et selon l'expression de Klee), comme la recherche de nouveaux matériaux ou l'effort de composer un matériau toujours plus complexe à même de capturer des forces (sociales, économiques, cosmiques, vitales, etc.) ou de rendre audible des forces inaudibles par elles-mêmes : « N'est-ce pas la définition du percept en personne : rendre sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir? » (Deleuze et Guattari, 1991, p.172). Dans cette optique, la musique n'a pas comme élément fondamental et exclusif le son, mais bien l'ensemble des forces non sonores que le matériau sonore élaboré par le compositeur va rendre perceptible et comme l'indique Deleuze à ce propos : « Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, sans qu'ils cessent d'être hétérogènes » (Deleuze et Guattari, 1980, p.11). Il nous semble que la montée du son dans la musique contemporaine est inséparable d'une telle complexification du matériau du musicien et c'est bien d'une telle complexification des matériaux cinématographiques qui nous intéresse. Il s'opère ainsi progressivement dans l'histoire de la musique un passage d'une *musique de la note* à une *musique du son* et, de ce fait, le passage d'une oreille absolue à une oreille impossible : « Il n'y a pas d'oreilles absolues, le problème c'est d'avoir une oreille impossible – *rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes* » (Deleuze, 2003, p.146). Il ne s'agit donc plus d'imposer une forme à une matière sonore ou cinématographique, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses⁶².

61. Pour Félix Guattari, il y a toujours une « coexistence entre la complexité et le chaos, c'est-à-dire que ce vertige *chaosmique*, plutôt que d'être comme un point à l'horizon où tout va s'abolir, est là, à tous les carrefours, à toutes les rencontres possibles comme indice de bifurcation potentiel. C'est un coefficient de liberté créative, une racine processuelle » (Guattari, 1991, p.1)

62. « La forme de l'œuvre, toujours singulière et créatrice, toujours construite et non reçue, implique directement la force

2.8-Pratiques discursives et non discursives : leçon de mots et leçon de choses

La *musique concrète* se fait donc la « main à la pâte », dans un va-et-vient constant entre le *faire* et l'*écoute*, le compositeur de musique concrète travaillant « avec des sons et non des signes écrits » (Chion, 2009, p.24). Néanmoins, les pratiques discursives (l'écrit, la parole, la nomination, les théories, etc.) y jouent tout de même un rôle essentiel :

Qu'avons-nous à faire de conception et de parlotte, dit-on certaines fois. L'important, n'est-ce pas de créer? Mais l'être humain, serait-il le plus instinctif du monde, est ainsi fait que ses mots et ses idées lui sont aussi nécessaires, pour réaliser de la musique que ses mains ou ses oreilles. Il faut donc non seulement travailler sur les sons, mais aussi sur les concepts à travers lesquels nous les appréhendons et les manions (Chion, 2009, p.31).

À ce titre, pour refaire sa pratique et renouveler l'expression musicale, Schaeffer estimait essentiel d'entreprendre, à partir de ce nouveau matériau sonore qu'il se donnait, une investigation minutieuse de celui-ci : « Matériaux et projet musical. L'objet est fait pour servir (...). Servir à quoi? À faire de la musique. C'est toute la question de passer du sonore au musical. Avant de faire ses choix, le musicien ne saurait, pas plus que l'architecte, ignorer les propriétés de ses matériaux, et il a intérêt à ce stade, à ce que son examen soit plus clairvoyant et impartial possible » (Schaeffer, 1977, p.281). Ceci est peut-être d'autant plus nécessaire s'agissant de création sonore compte tenu des difficultés que pose le matériau sonore : sa richesse, son évanescence, la difficulté qu'il y a à le manipuler, à le décrire, etc. Schaeffer met ainsi sur pied un programme de recherche (d'entraînement) en cinq opérations : typologie (identification des Objets sonores), morphologie (description des Objets en fonction de critères sonores), caractérologie (caractérisation du son comme faisceau de différents critères combinés, en une série d'objets caractéristiques), analyse (exploration des possibilités abstraites d'un nouveau critère) et synthèse (règles de fabrication d'Objets sonores pour une musique généralisée) (cité dans Chion, 1983, p.91-92). C'est dans un tel contexte qu'il élabora le solfège expérimental, impliquant toute une typo-morphologie de l'Objet sonore afin de saisir le son dans sa matérialité, ses intensités, ses fluctuations, ses modulations, ses vitesses, etc. Il se donna ainsi trois grandes catégories de critères descriptifs : critère de matière (profil de masse et grain), d'entretien (grain et allure) et de forme (allure et profil dynamique). On entend par solfège expérimental un système plus ou moins complexe et riche

qu'elle exprime, « témoigne » toujours de la présence d'une force avec laquelle elle permet le rapport. La possibilité d'un art non représentatif, d'une esthétique débarrassée de la représentation, doit affirmer l'immanence du procédé et de la force, du procédé producteur de sens et du sens produit » (Cazier, 2007, p.252).

de description du son permettant de raffiner la saisie des qualités sonores et de leurs relations mutuelles. En fait, dans le sens que lui a donné Schaeffer, le solfège « devient « *l'art de s'exercer à mieux entendre* » ; il est une approche « *expérimentale...et réaliste* » de l'Objet sonore, une sorte de prise de connaissance des matériaux nouveaux de la musique, en se méfiant des idées préconçues et en s'appuyant d'abord sur ce qu'on entend » (Schaeffer, cité dans Chion, 1983, p.90-91). Comme l'indique Chion, paraphrasant le *Traité des objets musicaux*, le solfège expérimental est un solfège généralisé dans la mesure où il s'applique, par contraste au solfège traditionnel⁶³, à « tout l'univers des sons » (Chion, 1983, p.91). C'est sur la base du solfège expérimental qu'il propose d'appeler *acoulogie* « l'étude des mécanismes de l'écoute, des propriétés des objets sonores et de leurs potentialités musicales (...) » (Chion, 1983, p.94). Le solfège est donc d'abord descriptif pour ensuite devenir opérationnel (Chion, 1983, p.91).

Dans le cadre du solfège expérimental, les pratiques discursives et l'écoute descriptive acquièrent une importance centrale et visent à raffiner la saisie que le musicien a du phénomène sonore et musical. La description y prend une importance cruciale, le musicien se faisant en un sens « phénoménologue » en s'adonnant à une forme de « science de l'observation » et de « psychologie descriptive ». En ce sens, Schaeffer écrit dans les premiers chapitres du *Traité des objets musicaux* : « On le verra, cet ouvrage n'a d'autre sens que d'inciter à l'*écoute des sons*, rôle traditionnel des classes de solfège » (Schaeffer, 1966, p.41). En effet, pour ce dernier, parler de la musique consiste d'abord et avant tout en « une invitation à l'écoute » : « La parole ne sert là-dedans qu'à orienter l'attention, ou à favoriser une prise de conscience après coup, mais c'est l'entraînement de l'oreille qui compte, ce sont les exemples sonores qui sont essentiels... » (Schaeffer, dans Pierret, 1969, p.45). Ainsi, bien que la classe de Pierre Schaeffer était d'abord un « enseignement par l'exemple et l'étude des œuvres » (Chion, 1982, p.27), c'est-à-dire une *leçon de choses* visant à un dressage de l'écoute (au sens où l'on dresse les oreilles et au sens d'une culture), l'approche pédagogique de ce dernier est inséparable d'une *leçon de mots*. Comme nous l'avons vu précédemment, les pratiques discursives jouissent d'un primat par rapport aux pratiques non discursives

63. Le solfège au sens traditionnel est le « moyen de noter les idées musicales, tout autant que de traduire ces idées en son » (Schaeffer, 1966, p.490).

(déterminables, mais irréductibles). L'exercice descriptif viserait alors à un dépliement ou à un raffinement de l'écoute, assimilé à une réduction intentionnelle de celle-ci, ouvrant éventuellement à la richesse expressive (musicale) du matériau sonore : « (...) cultiver votre Champ perceptif, et le royaume de la musique fleurira en vous » (Chion, 1983, p.12). L'écoute est considérée comme le principal outil du musicien. Celle-ci joue pour Schaeffer un rôle de premier plan dans le travail et l'expérience esthétique sonore et musicale : « (...) je suis persuadé que l'oreille seule, et non une participation de l'intellect, est susceptible de choisir, parmi tant de variables impondérables, celle qui apparaît à chaque instant comme dominante » (Schaeffer dans Pierret, 1969, p.42). Il faut alors l'entraîner comme on travaillait avant son instrument, afin d'acquérir un savoir-entendre préalable à tout savoir-faire : « Le premier de tous les commandements est : travaille ton instrument. C'est le commandement de mon Père, et le second est semblable au premier : travaille ton oreille comme ton instrument » (Chion, 1983, p.12).

Il s'agit donc d'inciter ou de s'inciter à « l'écoute des sons » voire à l'*écoute de notre écoute*. Il faut à la fois ramener l'écoute à elle-même par un entraînement engageant pratique discursive et non discursive et cartographier par le fait même les nouveaux territoires défrichés par un tel mouvement (sorte d'enrichissement mutuel). La formation se joue bien sur cette double irréductibilité des formes du Savoir ou sur leur interstice. Il faudrait, en fait, distinguer l'énoncé (discursif) de la description qui touche aux machines de visibilité : « L'on se demande alors, comment peut-on parler d'une visibilité dans la description d'un tableau, de la prison ou de l'asile. Parler d'une visibilité, c'est décrire et décrire, ce n'est pas la même chose qu'énoncer. Foucault voit sur deux pieds dissymétriques les descriptions et les énoncés (...) On ne parle jamais de ce qu'on voit. Ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit. (...) Il y a une disjonction entre voir et parler et non conjonction » (Bellahcène, 2008, p.136-137). Une telle réalité implique donc de considérer de manière spécifique un *art de la description* lié à un *art de l'écoute* chez le musicien concret. Cependant, seuls les énoncés font voir « bien qu'ils fassent voir autre chose que ce qu'ils disent » (idem, 2008, p.74). L'écoute est donc toujours déterminée par des énoncés, mais l'énonciation est sans cesse elle-même confrontée à cette disjonction entre voir et parler, sans jamais parvenir à les réduire à

l'identique, car il n'y a pas de « complicité première avec le monde qui fonderait pour nous la possibilité d'en parler, et ferait du visible la base de l'énonçable » (Deleuze, 1986, p.62). Il faut donc travailler sur les deux plans, avec un double rythme, à partir de la disjonction entre voir (entendre) et parler : « Si voir et parler sont des formes d'extériorité, elles-mêmes extérieures l'une à l'autre, penser s'adresse à un dehors qui n'a même plus de forme. Penser, c'est arriver au non-stratifié. Voir, c'est penser, parler, c'est penser, mais penser se fait dans l'interstice, dans la disjonction de voir et de parler » (Deleuze, 2003, p.236). Du moins, c'est sur cette faille entre les deux formes du savoir que doit se déployer l'exercice descriptif. On peut alors dégager un aspect descriptif de l'exercice *autopoïétique* (comme *science de l'observation et de la description*). Dans ce cas, la pensée travaille à une réappropriation *de sa propre perception*, en concentrant, en forçant, en intensifiant l'écoute et l'attention, pour sensibiliser (au sens littéral) l'apprenti aux différentes dimensions du son et des mécanismes de l'écoute, à même d'enrichir son savoir-faire ou de préparer à la composition, comme en témoigne ce passage :

Vous pouvez aussi (...) vous mettre à écouter autour de vous et trouver dans une porte, un vieux ventilateur, la caisse d'un piano droit, les ressorts d'un sommier ou d'une lampe scandinave, ou dans votre propre voix, des ressources sonores inépuisables. C'est là qu'il est le plus nécessaire de ne pas écouter les sirènes du « respect humain », et de se libérer de cette croyance qu'en musique électroacoustique, il y a des sources sonores « nobles » et d'autres, « pas nobles ». Tel son de lavabo, habilement produit et enregistré, peut être dix fois plus beau, émouvant, chargé de plus de potentialités musicales et de spiritualité qu'un « plop » tiré d'un ordinateur. Quand un tableau est beau, ce n'est pas parce que les couleurs sont faites de poudre d'or et d'émeraude (Chion, 1982, p.25).

Ce passage indique comment des préjugés, quant à la noblesse de certains corps sonores (préjugant de leur potentiel expressif), peuvent avoir un rôle structurant dans l'expérience d'écoute et la démarche musicale, au point d'empêcher un véritable processus musicien (au sens de la création de nouveau) ; d'où l'intérêt de dire et d'écrire, afin de s'attaquer, à un certain niveau, à ce qui détermine et conditionne notre rapport au son et à l'écoute musicale. Mais comment alors arriver à décrire sans donner des mots ordre (un *Fais comme moi*) et ainsi restreindre la recherche à des possibilités déjà fixées? Tout l'enjeu de l'écoute descriptive comme processus de déconditionnement s'y joue. Dans ce cas, la description doit acquérir un aspect critique, une mobilité ou une valeur pour ainsi dire *performative*, c'est-à-dire à même de plier et de moduler notre « réel ». En fait, l'exercice même de description est en soi une incitation à l'écoute et une transformation de l'écoute, car

en mobilisant notre attention d'une nouvelle manière, en modulant notre écoute (en la dépliant), par effet rebond, c'est notre écoute (modifiée) qui relancera la création et cet exercice d'observation et de description, etc. Tout le travail de mise en place d'un système de description rigoureuse du sonore est intimement lié à la recherche/découverte/identification de nouveaux caractères du son ou de dimensions de l'expression musicale. Le tout se produit dans un va-et-vient entre écoute et description, redoublant le va-et-vient entre le faire et l'écoute. Ainsi, en raffinant la saisie (terminologique) des qualités sonores, encourageant une écoute plus attentive (et vice-versa), c'est le possible de l'expression musicale concrète qui s'invente. Dans un tel contexte, pourquoi alors parler des manipulations (montage, mixage, tournage sonore, etc.), de l'équipement, décrire les différentes « réalités » de travail du musicien concret ou son expérience « intérieure »?

Pour Michel Chion, François Bayle fut l'un des premiers à décrire l'expérience du compositeur en studio, « sans la réduire à des opérations mécaniques ou la diluer dans une psychologie passe-partout » (Chion, préface de Bayle, 1993, p.13). Pour ce dernier, c'est en observant « du dedans, pour sa part inconnaissable, le mouvement de l'intuition auditive, ces fourmillements de la pensée par la motion sonore excitée » qu'il trouve la matière génétique à prolonger en images et en figures musicales. Dans un tel processus, la pensée est « mise en travail par le sonore objectif, celui-ci devint objet maniable (par la fixation sur support) sur lequel peut s'exercer l'expérience » (Bayle, 1993, p.17). Ainsi, si Schaeffer « avait mis des substantifs et des adjectifs sur les caractères sonores arrachés au temps ; Bayle mit des verbes sur les processus et les comportements » *in actu* de l'écoute et de la composition. La recherche de Chion dans des livres comme *L'art des sons fixé ou la musique concrètement* (2009) et *La musique électro-acoustique* (1982) contribue à cet effort, notamment en « cartographiant » la pratique (description des gestes techniques et de composition, des appareils, des microphones, des supports, etc.), et ce, même lorsqu'il se livre à une « réflexion d'ensemble ouverte à la généralité des musiques acousmatiques, et concernant également la musique au sens le plus général, et le son » (Chion, préface de Bayle, 1993, p.1). Il reste que dans toutes ces situations où la description est en jeu, il s'agit alors de débusquer les discours qui « capturent » notre perception et nous mènent à penser qu'on ne peut « faire les choses que d'une certaine manière » (Chion dans un entretien avec Mario Gauthier, en ligne sur le

site www.creationsonore.ca dans la section *Atelier de maître*). Ainsi, produire une description des sons, ou encore des procédures de travail, vise à mobiliser et à sensibiliser l'apprenti, l'encourageant à porter attention à diverses « réalités », afin de les appréhender, pour éventuellement les re-plier (au sens d'un revenir qui redécoupe l'expérience ou qui la plie autrement), car une « prison montrée n'est plus une prison » (Michaux, 1950, p.146). Aussi, s'agit-il d'apprendre à se « mirer » soi-même de manière critique (en se regardant faire - ergo-audition et protocole spéculaire, – pour éventuellement parvenir à *écouter l'écoute*), car ce n'est qu'en étant attentif à la manière dont on travaille (ou écoute) qu'on peut la transformer, atteindre la véritable répétition, c'est-à-dire celle qui fait la différence. Un tel processus participe d'un procès de déconditionnement, qui ouvre la perception, la rend apte à s'emparer de nouvelles dimensions du matériau sonore. Dans un tel cadre poétique, la description, l'écriture ou le dire *sur soi* (sur son écoute et sur son savoir-faire) participent d'une *écriture de soi*, au sens large, qui vise une invention de possibles, trouvant alors une nécessité supérieure :

Comment faire pour écrire autrement que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de notre savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir de notre ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire (Deleuze, 1968b, p.7).

Ainsi, une pensée (ou une écoute) concentrée à observer son propre savoir-faire et son mode de fonctionnement pourrait avoir une incidence directe sur le *faire* et dégager ainsi de nouvelles possibilités expressives, en renouvelant certaines manières de penser la composition des matériaux, en encourageant le bricolage de gestes, de protocoles et d'« outils » de travail, en ouvrant la perception à la richesse expressive du matériau, etc. C'est l'alliance du compositeur et du chercheur pour « fonder la musique des œuvres » qui caractérise l'effort autopoïétique chez le musicien concret et qui nous renvoie directement, chez de tels créateurs (Schaeffer, Chion et Bayle), au fait que « (...) la musique concrète nous propose (...) non pas une démission de l'écoute, assujettie à des repères graphiques, notés ou chiffrés, mais une réappropriation maîtrisée et créatrice, par les compositeurs, de sa propre perception. » (Chion, 2009, p.39). De plus, le nouveau rapport entre bruits, musique (et parole), et en général l'acquisition d'une nouvelle expressivité du son comme matière de composition (le « sonore objectif » devenant maniable par sa fixation sur support), n'est pas seulement un problème de musicien, mais aussi un problème de création sonore au cinéma. Comme nous l'avons

mentionné précédemment, le créateur sonore au cinéma pratique lui aussi un art des sons fixé sur support et travaille éventuellement avec tout le répertoire du sonore. À ce titre, le cinéma moderne a donné certains exemples d'un « devenir-musique » du bruit ou d'un « devenir-bruit » de la musique et de la parole, notamment chez le cinéaste Jean-Luc Godard. Le souci pour la qualité sonore a d'ailleurs une grande importance pour ce dernier alors que les sons et les groupes de son sont explicitement composés entre eux sur un plan acoustique dans une relation complexe et hétérogène avec les composantes de l'image visuelle. Peut-on parler dans ce cas, d'une certaine manière, de musique concrète au cinéma? Mais alors, que dire du travail sonore dans le cadre du cinéma narratif-représentatif où l'essor de la fiction et l'immersion du spectateur dans le récit privilégient avant tout une écoute causale des sons (de leur source et de leur « sens ») et une répartition et une hiérarchisation étanches des types de sons entre eux (parole, musique et bruit), et non une expérience plastique de la matière sonore et des rapports hétérogènes et complexes de tous les éléments sonores? Nous essayerons dans le chapitre suivant d'aborder ce problème pour le cinéma narratif-représentatif à partir du travail de Walter Murch. Ce qui sera suivi au chapitre 4 par une analyse de la pratique de Franck Warner. Pour finalement, confronter la poïétique-poétique d'un certain cinéma narratif-représentatif aux expériences modernes d'Artaud et de Godard.

Chapitre 3 : Se donner les moyens de la création sonore au cinéma

3.1- Outils et méthode de création sonore au cinéma : le cas Walter Murch⁶⁴

Ce que mettent en évidence les entretiens avec les créateurs sonores (musiciens, mixeurs, bruiteurs, concepteurs sonores, preneurs son, etc.) lorsqu'ils parlent de leur métier, c'est qu'ils se donnent des outils et des méthodes (des moyens), afin de parvenir à accomplir leurs tâches : des principes et des stratégies de conception, de capture, de composition, de description et de médiation, des protocoles, des procédures de travail et des gestes de composition, etc. Ces moyens peuvent être plus ou moins originaux par rapport aux outils et méthodes en usage. À côté des considérations techniques et des marches à suivre (protocoles et procédures), ils parlent notamment de leur perception du monde, des rapports au sein de la production, de l'art en général ou encore de la manière singulière qu'ils ont de percevoir le son, de l'enregistrer (principes de capture) et de l'organiser (principes de composition) dans des rapports audio-visuels.

À ce titre, Walter Murch est le type même pour qui penser sa pratique de façon critique est l'un des aspects déterminants et explicites du processus créateur dans son ensemble. Il se questionne sans cesse sur sa manière de travailler, pleinement conscient de l'importance de l'étude du *faire* dans l'exploration et le développement des possibilités expressives de l'art cinématographique, du moins dans le « cadre » d'un cinéma narratif-représentatif. Il a d'ailleurs mis au point un important système d'outils et de stratégies de travail, fruit de son expérience et d'une « discipline » autopoïétique rigoureuse. Ses stratégies poïétiques renvoient à la fois à une sensibilité singulière qu'il a face aux signes cinématographiques et à la « culture » de cette sensibilité ou à son dressage. Murch se donne des mots, des images et des métaphores, des protocoles, des principes et des théories pour penser la composition des matériaux filmiques, la place dévolue au son par rapport à l'image, le rôle de la musique, etc. Il est d'ailleurs intéressé par l'idée d'une notation systématique du

64. Walter Murch travailla notamment sur des films tels : *Apocalypse Now* (Coppola. 1979), *Apocalypse Now Redux* (Coppola. 2001), *American Graffiti* (Lucas. 1973), *The Godfather 1-3* (Coppola. 1972-1974-1990), *The Conversation* (Coppola. 1974), *The English Patient* (Minghella. 1996) et *The Unbearable Lightness of Being* (Kauffman, 1998). Il a tour à tour œuvré comme monteur image, monteur son, mixeur, preneur son, co-scénariste et réalisateur, occupant parfois plusieurs postes à l'intérieur d'un même projet. Il a, par exemple, supervisé tout le processus de postproduction du son dans *American Graffiti*, *Rain People*, *Godfather* et *THX*.

cinéma. L'hypothèse qui nourrit cet intérêt est que le cinéma serait encore à son stade pré-notationnel, comme la musique l'était avant l'invention de la partition moderne par Guido d'Arezzo au 11e siècle. Selon lui, la création de « l'équivalent » cinématographique d'un tel système de notation offrirait peut-être de nouvelles possibilités de construction filmique en permettant d'entendre, de voir et de penser différemment la composition des matériaux audiovisuels entre eux et le processus de fabrication du film. En fait, l'idée d'une partition comme système descriptif et outil pratique rejoint directement le rôle performatif du solfège expérimental et de l'*acoulogie* chez Schaeffer, bien qu'il semble à première vue exiger le contraire par sa référence à la partition comme système de notation. Pourtant, il faut surtout ici insister sur la généralisation de l'idée d'un solfège expérimental à l'ensemble des descriptions : du matériau, des principes de composition, des procédures et des protocoles de travail, etc. Il faut néanmoins insister sur l'importance d'une mobilité et du caractère « performatif » du travail descriptif (dans son rapport au *faire*, à l'écoute, etc.), sans quoi on risque de retomber dans le piège d'un système qui détermine à l'avance un ensemble limité de possibilités plus ou moins commensurables. Comme l'indique à ce titre Schaeffer : « se repérer sur une fausse carte équivaut à être perdu » (Schaeffer, 1966, p.493). La recherche pour une partition cinématographique chez Murch participe donc d'une méthode plus générale semblable à celle de Schaeffer : c'est-à-dire partir de ce qu'on voit et entend pour en raffiner la saisie grâce un travail de description du matériau, des procédures, des principes de compositions, des mécanismes perceptifs, affectifs et psychologiques en jeu dans l'expérience artistique ou ordinaire. Comme nous l'avons vu, la mise en place d'un *art de l'écoute* est inséparable d'un *art de la description* (qui se relance mutuellement). En effet, il s'agit d'identifier certaines « réalités » du travail de création auxquels on doit être « attentif » et de mettre en place les stratégies poétiques nécessaires, afin de les rendre perceptibles d'une manière opérationnelle. Murch, à l'instar de Chion ou de Schaeffer, est conscient du rôle « performatif » des mots, des théories, etc. À ce titre, il importe d'insister sur l'effort déployé par Murch non seulement afin de *penser* sa pratique dans un rapport de soi à soi, mais aussi pour verbaliser ou mettre par écrit ses observations⁶⁵. À ce titre, l'écriture et la lecture chez Murch semblent jouer un double rôle en tant que pratique de soi visant à une subjectivation du

65. À ce titre on peut mentionner l'ouvrage didactique de Murch *In the Blink of an Eye : A Perspective on Film Editing* (Silman-James Press : 2001).

discours et à une mobilisation de la perception et du corps technique. Le travail de description et l'exercice discursif renvoient ainsi à deux fonctions qui sont bien entendu intimement liées, mais qu'on peut tout de même distinguer : une *fonction rétrospective* et une *fonction prospective*.

D'une part, la description sert de manière générale à fixer le *déjà-su* afin de se donner certains préceptes et principes de travail qu'il importe de mémoriser et d'intégrer pour s'en faire une « seconde nature ». Valéry résume à merveille cette fonction de l'écriture et de la lecture à l'intérieur d'un exercice *autopoïétique* :

(...) Un peintre qui aspire à la grandeur, à la liberté, à la sûreté; qui exige de soi la sensation puissante et délicate d'*avancer*, de se hausser à de plus purs degrés, de se surprendre par de nouveaux développements de ses visées, des combinaisons plus ambitieuses de vouloir, savoir et pouvoir - est conduit à se résumer son expérience, à se confirmer en pleine conscience de ses propres « vérités », et aussi à se définir les ouvrages plus vastes ou plus complexes qu'il entend mener. (...) Léonard se décrit minutieusement batailles et déluges, Delacroix pense et compose, la plume à la main; il note des recettes et des procédés. Corot, dans ses carnets précieux, se redit ses préceptes même. Tout simples qu'ils sont, il a besoin de les voir solidifiés par l'écriture; et par ce relais, il entend augmenter sa foi (Valéry, 1934, p.1).

Pour donner un exemple simple, on peut se référer à cette petite ligne poétique que donne Murch et qui joue le rôle à la fois d'outil de description expérimental et de principe de composition : « Dialogue is the moon and star is the sound effect! ». Elle rend compte d'un principe qu'il a pu déduire et élaborer, rétrospectivement, à partir des commentaires recueillis à la suite du visionnement de *The Conversation*, mais qu'il « fixa » afin d'y recourir dans l'action. Beaucoup de gens parlaient de la qualité du son et mettaient l'emphase sur celui-ci, au point que cela intrigua Murch. La seconde partie du film contenait en fait très peu de dialogues. Il se rendit compte qu'une telle réalité semblait avoir altéré la perception du spectateur, soudainement plus attentif aux autres éléments plus « proprement » sonores. Murch qui n'était pas conscient de cette réalité au moment du montage, formula alors ce principe : moins il y a de dialogues et plus le spectateur devra et s'efforcera de chercher du *sens* à l'aide du « son », étant privé du repère habituel qu'est la parole. L'absence de dialogue opère donc une modulation de l'attention du public : la lune étant couchée, sa lumière cessant de nous « aveugler », on peut enfin voir les étoiles (Murch dans Ondaatje, 2002, p.175). Un tel usage de l'écriture et de la lecture évoque les *hypomnēmata*, forme d'écriture de soi très populaire dans la Grèce impériale, dont l'objectif était de « faire de la récollection du logos

fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport à soi (...) (Foucault, 2004, p.827) et constituants :

(...) une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées ; ils les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture ultérieure (...) Ils constituent (...) un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres, etc. Et cela afin de les avoir, selon l'expression qui revient souvent, *prokheiron, ad manum, in promptu*. « Sous la main » donc, non pas simplement au sens où l'on pourrait les rappeler à la conscience, mais au sens où l'on doit pouvoir les utiliser, aussitôt qu'il en est besoin, dans l'action » (Foucault, 2001b, p.826-827).

D'autre part, on retrouve, cette fois, une fonction « prospective » et un travail critique qui ne sont pas associés au *hypomnēmata* essentiellement tourné vers le passé⁶⁶. Il s'agit alors de forcer « l'ennemie, qui est ta structure » - selon l'expression de Michaux -, à se découvrir, afin de « gauchir ta destinée » (Michaux, 2004, p.12). D'une certaine manière, ce type d'écriture renvoie à l'écriture spirituelle chrétienne chargée de traquer la présence invisible du « démon ». La possession démoniaque évoque bien entendu, ici, cette « structure » évoquée par Michaux ou encore ce que Murch appelle ses « hidden assumptions » : « I reexamine myself and sometimes hidden assumptions. How do I work? Why am I making certain choices? Is that really the best way to do it? » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.215). On retrouve ici l'idée chère à Deleuze d'une écriture *à la pointe de son savoir*. Une telle fonction ou recherche active a une importance cruciale s'il s'agit de tailler sur mesure des outils et une méthode de travail à l'intérieur d'un travail de création singulier. Ce qui nous renvoie plus directement à l'idée d'un exercice autopoïétique comme une façon d'établir un rapport critique avec soi *in actu*. À ce titre, pour Murch, le travail du concepteur sonore est de collaborer avec les autres artisans du film à la composition d'une idée esthétique. Pour se faire, « every scene, every film needs to have a larger science of patterns at work within it, and this would be the idea or concept that governed how he cut the scene » (Murch dans Ondaatje, 2002, XX). Afin de dégager cette science supérieure des « patterns » pour chaque film, l'usage de notes de travail est patent chez Murch. Il s'agit d'un important outil de travail, particulièrement pour les premiers moments du montage, mais qui conserve une valeur tout au

66. Comme l'indique Foucault, les *hypomnēmata* « sont à resituer dans le contexte d'une tension très sensible à l'époque : à l'intérieur d'une culture très fortement marquée par la traditionalité, par la valeur reconnue du déjà-dit, par la récurrence du discours, par la pratique « citationnelle » sous le sceau de l'ancienneté et de l'autorité (...) » (Foucault, 2004, p.828). L'écriture et la lecture devaient alors « infléchir l'âme vers la méditation du passé » et était marquée par le « refus d'une attitude d'esprit tourné vers l'avenir (...) » et la valeur positive accordée à la possession d'un passé dont on peut jouir souverainement et sans trouble » (Foucault, 2001b, p.830).

long du projet. Il y aurait, en fait, une forme de solfège expérimental à mettre sur pied à l'échelle de chaque film, dans la mesure où il faut se doter de moyens taillés sur mesure. Ce qui mobilise par la force des choses une véritable *science de l'observation et de la description* (ici, ce que Murch appelle « a larger science of patterns »), afin de mener à bien sa tâche de conception sonore.

En 1986, il met au point une base de données systématique où il organise en diverses colonnes les informations recueillies : une colonne est attribuée aux commentaires du réalisateur. Il assiste toujours aux *dailies* avec ce dernier et prend en notes ses interventions. Cette colonne ne contient pas nécessairement beaucoup d'information, mais est néanmoins très utile dans la prise de décisions : « The smallest suggestion can help guide my eye to see the film the way the director is seeing it » (Murch, dans Ondaatje, 2002, p.31). De plus, Murch note soigneusement l'ensemble de ses premières impressions lors du visionnement des *rushs*. Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il n'y a jamais qu'une seule première fois. Il décrit alors ses réponses émotionnelles spontanées et ses diverses associations d'idées. Il cherche à rester le plus ouvert à ce qui lui passe par la tête. Ce premier contact avec le matériel est le plus proche des réactions que risque d'avoir le public et donc absolument essentielles à prendre en considération. Ensuite, une deuxième série de notes moins émotionnelles et plus chirurgicales est prise avant le bout-à-bout : « The free-associative emotional notes give me insight about primer reactions ; the surgical notes give me insight about how best to take things apart and connect them again » (Murch, dans Ondaatje, 2002, p.45). Il accompagne le tout d'une carte de l'ossature dramatique du film qu'il modifie à mesure que le montage progresse. On retrouve alors un « circuit » engageant pratique, écriture, lecture et « méditation » qui évoque aussi l'écriture de soi chez les Grecs :

Chez Épictète, par exemple, l'écriture « apparaît régulièrement associée à la « méditation », à cet exercice de la pensée sur elle-même qui réactive ce qu'elle sait, se rend présent un principe, une règle ou un exemple, réfléchit sur eux, se les assimile, et se prépare ainsi à affronter le réel. Mais on voit aussi que l'écriture est associée à l'exercice de pensée de deux façons différentes. L'une prend la forme d'une série « linéaire » ; elle va de la méditation à l'activité d'écriture et de celle-ci au *gumnazein*. C'est-à-dire à l'entraînement en situation réelle et à l'épreuve : travail de pensée, travail par l'écriture, travail en réalité. L'autre est circulaire : la méditation précède les notes, lesquelles permettent la relecture qui à son tour relance la méditation (Foucault, 2001a, p.825).

Bien entendu, les outils de travail dont se dotent les artistes, qui peuvent être plus ou moins taillés sur mesure en fonction de leur nature et de leurs visées, ne se limitent pas à la description verbale ou par écrit. Il y aurait à faire toute l'histoire des diverses formes que prirent le scénarimage (du scénarimage, de la plantation et du découpage technique les plus classiques, en passant par le dessin, la peinture, la photographie, la visualisation en 3d, etc.), les partitions de toute sorte (des plus conventionnelles aux plus extravagantes – voire à ce titre les partitions musicales de Maurice Blackburn), la vidéoassiste (Jerry Lewis), le scénario-vidéo, les maquettes sonores et musicales, les collages, etc. À ce titre, nous pouvons signaler un exemple de « scénarimage augmenté » chez Murch particulièrement riche et qui, bien que destiné plus directement au montage image, donne une idée embryonnaire d'un ensemble de possibilités à même de s'appliquer au son. Il s'agit en fait d'une stratégie afin de maintenir un bon niveau de « turbulence dans le système », c'est-à-dire, de trouver un moyen de se servir du hasard et d'influences extérieures pour garder le processus de montage vivant. Ce système fut entièrement terminé en 1986 avec *Unbearable Lightness of Being*. Lorsqu'il reçoit le scénario, Murch le découpe en différents chapitres ou séquences. Ensuite, il regroupe en fonction de son découpage, sur de grands cartons bien identifiés, quelques photogrammes emblématiques (de 2 à 5 qui constituent « the decisive moment ») tirés de chaque plan du film ou "setup" du tournage. Il les regroupe par séquence, mais maintient l'ordre du tournage lorsqu'il les colle sur le carton plutôt que de réorganiser le tout en fonction de l'ordre que prévoyait le scénario ou le *scénarimage*. Finalement, les cartons sont placés selon l'ordre des séquences prévu. D'une part, c'est un peu comme s'il disposait, sous forme photographique, les « pointes événementielles » de tout le matériel visuel à sa disposition et qu'il pouvait ainsi le parcourir « d'un seul regard ». Ceci sert bien entendu à approfondir sa connaissance du matériau et éventuellement de rappel mnémonique lors du montage. D'autre part, en organisant sur les différents cartons les photogrammes en fonction de l'horaire de tournage qui ne respecte habituellement rien de la chronologie du film, les images forment alors des voisinages différents de ce qui avait été prévu jusqu'à présent. L'usage de photographies devient une technique pour créer des collisions expressives inattendues entre les plans : « This means that the boards give me visual juxtapositions, vertically and horizontally – which is what I find so provocative.. I see this image at the right edge of the first board, next to that

image on the left edge of the next board. That juxtaposition may never have been intended by the script, but because there they are, next to each other, it tells me : This is possible » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.238). Comme nous le verrons au chapitre 5 avec la méthode godardienne de montage (ou de mixage), la mise en rapport d'éléments hétérogènes (autant visuels que sonores) plus ou moins disjoints pour faire une image et créer des agencements expressifs, est centrale au cinéma. C'est sur ce point d'une disjonction plus ou moins grande des composantes visuelles et sonores ou au contraire de l'effacement de leur hétérogénéité (composition organique ou homogène) que se joue notamment le passage du cinéma narratif-représentatif à ce que nous appelons dans ce mémoire le cinéma moderne (représenté ici par Artaud et Godard). On voit bien comment un tel principe, au-delà de toute distinction entre plans (montage interne) et le montage (entre plans) est en partie présent chez Murch.

3.2- Murch père : leçon de maître et pédagogie de la perception

Le père de Walter Murch, Walter Murch sénior, était peintre. Dans son atelier, il peignait essentiellement des objets ordinaires, mais pour les rendre d'une façon monumentale. Un jour, il dit à Murch junior, en parlant de sa technique, qu'il ne peignait pas l'objet lui-même, mais bien l'espace entre ses yeux et l'objet. Pour Murch, la même logique s'applique pour la prise de son : « If I go out to record a door-slam, I don't think I'm recording a door-slam. I think I am recording the space in which the door-slam happens » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.234). Le preneur son serait ainsi un peu comme un peintre devant son modèle. Il ne s'agit pas d'une règle stricte, mais d'un principe qui sensibilise d'abord à la réalité et à la dynamique du phénomène physique du son (un son est toujours le son d'un espace). Cette incitation vise à « dresser » l'écoute pour faire *entendre* cette qualité de la matière sonore liée à l'acoustique architecturale, en vue d'un usage expressif éventuel. Il ne s'agit pas d'une leçon d'acoustique *en soi*, mais bien d'une stratégie pour travailler l'écoute qui devra bien entendu être entraînée en situation réelle et mise à l'épreuve. Cette attention toute singulière à l'acoustique spatiale, plus ou moins mobilisée par l'exercice poétique de son père, a tout à voir avec la vision de la création sonore cinématographique chez Murch⁶⁷.

67. Que ce souvenir soi vrai ou augmenté n'a que peu d'importance, car il participe de l'auto-fabulation de Murch de son « soi » artiste, c'est-à-dire que cette figure et son histoire, participe tout autant des moyens (avec les théories, les métaphores, les préceptes) que se donne Murch pour créer.

À ce titre, étant particulièrement sensible à la qualité sonore et à son rôle dans la construction de l'espace filmique, Murch a d'ailleurs contribué à développer certaines techniques de création sonore qui sont aujourd'hui des acquis majeurs pour la pratique cinématographique. Dans *American Graffiti*, de Georges Lucas, une radio est présente à différents moments dans le film. Il fallait donc intégrer des émissions radiophoniques à la « bande-son » en postsynchronisation. Un peu avant le mixage, Murch et Lucas ont fait un enregistrement d'une fausse émission avec Wolfman Jack en tant qu'animateur, des commerciaux, des chansons et des appels téléphoniques pour les demandes spéciales. Ils ont ensuite fait jouer cette émission dans différents environnements acoustiques : « out in the real world, and played it back and captured what we heard on a second tape recorder. It was a process I nicknamed, for obvious reasons, « worldizing » » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.119). Ce procédé permettait ainsi de capturer la qualité acoustique spécifique des lieux dans lesquels était diffusé l'enregistrement. Au mixage, ils avaient donc un contrôle indépendant de la bande originale construite en studio autant que de la ou des versions « worldizing », afin de sonoriser la radio présente dans la diégèse (« use of source music »). Les dialogues et les bandes d'émissions radiophoniques étant enregistrés séparément, un important jeu de perspective sonore était alors possible. Il ne faut pas oublier comme variable la qualité acoustique des deux types d'enregistrement radio ouvrant en eux-mêmes un champ de possibilités pour la construction d'un espace ou d'un paysage sonore particulier. Ils pouvaient ainsi mettre l'emphase sur la présence et la clarté de l'émission dans le lieu ou encore la relayer en arrière-plan, et même la transformer « *into almost a myst* ». Ces opérations au mixage concernant la spatialisation par la manipulation du niveau de volume et le travail sur l'acoustique des sons constituent pour Murch un *équivalent sonore de la profondeur de champ*⁶⁸ : « If I'm taking your portrait, I don't want the background to be in focus, because I want to concentrate on your face. So I adjust the lens's depth of field to throw the background out of focus » (idem, 2002, p.119). Un tel travail n'avait jamais été fait de façon aussi poussée et systématique par le passé, autant en ce qui touche à l'usage de « source music » qu'un tel emploi du son dans la construction de l'espace filmique. La même technique fut utilisée et raffinée dans la séquence d'ouverture du parrain, lors de la réception après le mariage, avec la

68. Voici un autre exemple de principe de composition dont s'est doté Murch.

musique et l'ambiance de la fête et dans THX⁶⁹. Aujourd'hui, le « worldizing » de Murch peut être essentiellement pris en charge au mixage, sans le recours à une prise de son en milieu réel, grâce à différents filtres et paramètres acoustiques. Dans les années 60 et 70, par contre, la technologie n'était pas à la disposition de Murch. Il du donc travailler la matérialité du son, à la main et sur le terrain, en sélectionnant des espaces spécifiques pour ses prises sonores, afin d'en capturer la qualité et mis ainsi au point des techniques expérimentales. Bref, à partir d'un problème pratique et la recherche d'une solution spécifique, Murch a contribué à ouvrir et à développer une perspective particulière de composition pour les praticiens du son au cinéma.

3.3- La science des "patterns" chez Murch : ou les fins supérieures de la technique

Dans la mesure où Murch cherche à pousser, pour chaque projet, sa « science des patterns » le plus loin possible, le concepteur sonore a pour objectif de pénétrer par tous les moyens la *sensibilité* spécifique du film à *faire*, de chaque film à faire. D'une part, il faut noter ici que la technique en elle-même n'a que peu d'intérêt autant pour l'artiste que pour les recherches en poïétique. En fait, bien que la technique soit absolument nécessaire, une création cinématographique n'est pas que l'enchaînement mécanique d'une série d'opérations ou de procédures sur un matériau, sans rapport avec la singularité de *l'œuvre à faire*. La pratique artistique implique que la technique soit constamment inscrite et ponctuée par un élan expressif au sens large :

Il n'y a qu'un plan, au sens où l'art ne comporte pas d'autre plan que celui de la composition esthétique : le plan technique en effet est nécessairement recouvert ou absorbé par le plan de composition esthétique. C'est à cette condition que la matière devient expressive; le composé de sensation se réalise dans le matériau, ou le matériau passe dans le composé, mais toujours de manière à se situer sur un plan de composition proprement esthétique. Il y a bien des problèmes techniques en art, et la science peut intervenir dans leur solution ; mais ils ne se posent qu'en fonction des problèmes de composition esthétique qui concernent les composés de sensations et au plan avec lequel ils se rapportent nécessairement avec leurs matériaux (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.185).

La technique est ainsi toujours au service de fins supérieures qui sont celles d'une « écriture » de la sensation et d'un « sens » proprement cinématographique, un sens qui ne

69. Prenons l'exemple de THX 1138 de Lucas et son concept de «Used future». Il s'agissait alors de construire un paysage sonore futuriste et de plonger le spectateur dans la réalité de cette société totalitaire et aliénée. Lucas voulait par contre utiliser les sons électroniques au minimum. Il s'agissait alors de travailler la matérialité d'ambiances, de voix et d'effets sonores naturels pour en tirer les textures et sonorités recherchées dans le déploiement narratif, dramatique et thématique du film.

préexiste jamais aux images composées et n'est pas extérieur au plan syntaxique de l'œuvre, non pas tant parce que l'image pense, mais force à penser, pose problème. La question technique met essentiellement en jeu, pour le créateur, le problème du rapport entre son processus, ses méthodes et outils de création et l'objet esthétique singulier qu'il désire composer :

(...) une esthétique ne se révèle peut-être que dans un effet d'après-coup, comme le résultat du choix judicieux des moyens techniques et des manières pratiques qui auront permis de la formaliser. « C'était donc ça! », *s'écrit toujours le réalisateur*. (...) Des engagements esthétiques, aussi radicaux soient-ils, peuvent se révéler de vaines revendications s'ils ne s'appuient pas sur une pratique technique qui les soutienne et les prolonge, c'est-à-dire les actualise, leur donne une consistance, leur permette de se développer, de s'arracher de l'état de simples intuitions pour s'engager dans un devenir qui en déploie le potentiel (...) (Cardinal, 2002, p.162).

L'artiste sonore au cinéma se doit de prendre en charge et de composer les dimensions narratives, dramatiques, thématiques et plastiques de l'œuvre en construction. Ce faisant, il participe de « concert » à l'élaboration de formes et de figures poétiques, à la composition d'une idée esthétique singulière. Lorsqu'il se dote d'outils et de méthodes de création, il cherche essentiellement à diriger son travail sur le matériau dans le but de servir le film selon le principe Fond = Forme = Style : il s'agit de penser en cinéma, d'écrire *avec* et *en* sensation, en agencements sonores et visuels. Ce dernier est constamment animé, dans chacune de ses décisions techniques, par la grande question du « *pourquoi?* ». Ainsi, il importe de comprendre à quoi sert telle technique, telle métaphore, tel rituel, tel geste, ce que rend possible tel appareil, etc. Il faut se questionner sur ce qui le poussa à mettre au point certains outils, méthodes et protocoles de travail spécifiques eut égard au problème *du film à faire*, ce que rend possible telle technique ou ce qu'elle permet de découvrir dans la rencontre du son ou qui fut rendu nécessaire par une rencontre inouïe dans l'expérience perceptive du sonore, etc. Néanmoins, lorsque Deleuze dit qu'il n'y a pas d'images abstraites indépendantes de ses moyens, il ne veut pas dire qu'il y a un jeu bien réglé de cause à effet qu'il s'agit tout simplement de mettre en branle afin de rendre réelle une simple possibilité (dans l'esprit du créateur/démiurge) en informant une matière, à partir d'une idée fixe ou d'un discours préalable, comme si l'artiste devrait simplement accorder l'existence à une forme déjà disponible. Ce que Deleuze veut dire, c'est qu'une fois effectuée, l'image actuelle n'a de sens que par rapport aux conditions virtuelles qu'elle a su actualiser par les moyens de l'art qui

sont à même de capturer des forces :

Nous ne trouverons jamais le sens de quelque chose (phénomène humain, biologique ou même physique), si nous ne savons pas quelle est la force qui s'approprie la chose, qui l'exploite, qui s'en empare ou s'exprime en elle. Un phénomène n'est pas une apparence ni même une apparition, mais un signe, un symptôme qui trouve son sens dans une force actuelle (Deleuze, 1962, p.3).

La technique ou les moyens de l'artiste n'ont de sens qu'en tant qu'ils furent nécessaires à la capture de telles forces⁷⁰, mais l'art dans ce cas invente et s'invente, invente et réinvente toujours ses propres moyens de capture : « On passe d'un matériau à un autre, du piano au violon, du pinceau à la brosse, de l'huile au pastel, pour autant que le composé de sensations l'exige. » (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.157). Il en découle le principe général que les images sont inséparables de leurs moyens, la création de sens étant toujours de l'ordre de l'événement, du singulier. Les moyens ou les opérations de l'art, c'est la façon qu'ont les artistes de faire bégayer la langue ou le « langage cinématographique ». Pour ce faire, ils se font bricoleurs et même parfois ingénieurs comme ce fut le cas pour Varèse en musique : « ils font nécessairement avec ce qu'ils ont, mais appellent de nouveaux appareils, de nouveaux instruments » (Deleuze et Guattari, 1990/2003, p.77). On peut à ce titre rappeler les recherches artisanales de Murch mentionnées précédemment⁷¹. Il faut bien entendu encore se donner les moyens pour concrétiser telle image visuelle ou sonore, mais précisément au sens où le processus est déterminé ou détermine les opérations de pensée ou les procédés qui sont indiscernables du travail de composition du matériau, mais rien ne peut être déterminé à l'avance :

L'idée n'est pas une structure donnée, entièrement articulée, qui agirait comme un programme de développement. Cette idée n'est pas davantage équivalente à un plan d'organisation de l'œuvre, parce que l'auteur ne peut connaître à l'avance les étapes, les opérations par lesquelles il devra passer pour déplier ou actualiser l'idée. Et s'il ne peut connaître à l'avance ni les éléments ni les étapes d'actualisation de l'idée, ce n'est pas par manque de savoir ou de savoir-faire ; c'est la nature problématique de l'idée qui la rend inaccessible à la connaissance *a priori*. Une idée est à la fois indéterminée et déterminable, et c'est à répétition qu'elle sera déterminée. (...) Une idée, ce n'est pas ce à quoi on pense ; une idée c'est ce qui nous fait penser (Cardinal, 2010, p.13-14).

70. Ce sont les forces et leur capture par un composé de sensation qui se tient seul, tel un monument, et qui conserve *en soi*, par le pouvoir du matériau, les percepts et les affects arracher à la vie, qui assurent la consistance d'une œuvre : « Ce que vous appelez voyance, ce n'est pas une qualité du regard du spectateur, c'est une qualité possible de l'image elle-même » (Deleuze, 2003, p.199). Comme l'indique Antonin Artaud : « On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie » (Artaud, 1973, p.15).

71. Ceci n'implique pas un déterminisme esthétique duquel dépendraient nécessairement les innovations de la technique cinématographique. Un appareil technique n'est jamais neutre et son introduction à l'intérieur d'un processus expérimental peut très bien ouvrir de nouvelles possibilités, mais qui devront tout autant être conquises sur un plan esthétique.

Il ne faut pas considérer le matériau comme une matière neutre à in-former. À ce titre, pour Gilbert Simondon l'opération technologique du moulage est pensée comme une modulation qui engage un devenir tant de l'opérateur, ou du moule⁷², que du matériau qui subit l'opération, impliquant que ce dernier est porteur d'écécité ou de traits d'expressions, de singularités qui déterminent en partie ce que permettra tel matériau sur le plan de la composition. En effet, les traits de singularité propres à un certain matériau permettent de capturer des forces d'une manière qui leur est spécifique. Simondon remplace le couple traditionnel de forme et de matière (modèle hylémorphique) par le couple matériau et forces (ou énergie) afin de rendre compte d'une individuation toujours effective, inachevée et inachevable. Il s'oppose ici à l'idée d'une matière inerte et indéterminée ne faisant que se voir imposer la forme d'un moule⁷³ (d'une forme ou d'une idée possible qui ne manquerait qu'à être réalisée). Ce passage entre le couple forme-matière et matériau-force rappelle bien entendu la conception de l'art moderne chez Klee et l'idée que l'écriture de la sensation doit essentiellement rendre sensible dans le composé de sensations des forces et non de donner une forme d'expression à une matière. Dans un même ordre d'idée, il ne s'agit pas, dans le cas d'une prise sonore de recueillir une forme *telle quelle* grâce à un quelconque enregistrement mécanique transparent ou en devant dégager cette forme en puissance dans la matière : « (...) capter un son n'équivaut pas à soutirer une forme déjà constituée d'un chaos circonscrit, mais à moduler le champ perceptif tout entier, à le plier autrement, à l'engager sur d'autres durées » (Cardinal, 1995c, p.113-114). Ceci vient éclairer l'importance que Schaeffer accordait au va-et-vient constant entre le faire et l'écoute. Ces deux conceptions (de la forme à la matière ou de la matière à la forme qu'elle contenait déjà), procèdent en fait d'un modèle explicatif général (hylémorphisme) de l'expérience : « (...) les catégories, les jugements ou les idées de l'esprit organisent, unifient ou totalisent les intuitions que la sensibilité n'a fait que fournir ; si l'on veut qu'il y ait quelque chose comme une expérience pour un sujet (...)

72.« (...) la *modulation* est toute autre chose ; c'est une mise en variation du moule, une transformation du moule à chaque instant de l'opération. (...) C'est la modulation qui nourrit les deux moules (...). Car la modulation est l'opération du réel, en tant qu'elle constitue et ne cesse de reconstituer l'identité de l'image et de l'objet » (Deleuze, 1986, p.42).

73. « Dans le moulage d'une brique, la glaise fluide reçoit une forme du moule où elle est coulée. La matière indéterminée obtient une forme et une identité définies, et le difficile problème de l'individuation semble ainsi trouver une solution valide de façon générale : le réel se stabilise dans des objets qui sont à la fois des individus singuliers doués d'une identité propre et des copies d'un moule universel. Mais nous demande Simondon, pourrions-nous mouler une brique si la glaise était parfois fluide et parfois solide, parfois lourde et parfois légère? Qui fournit l'énergie qui fait solidifier la glaise dans le moule? Et par ailleurs, quel type de moulage spécial a produit notre « moule transcendantal » » (Gualandi, 2009, p.68).

De Platon à Kant, la part agissante de l'esprit, le domaine idéal auquel elle peut aspirer ou appartenir, les moyens d'unification qu'elle peut mettre en œuvre vont changer, mais un même hylémorphisme va présider à la constitution de l'expérience » (Cardinal, 2010, XV). Dans ce cas, il faut encore un artiste et un matériau, mais la dynamique décrite vise à rendre compte de manière génétique d'un véritable procès d'individuation, d'une double capture qui engage l'opérateur dans un devenir autant que le matériau : « C'est une idée banale, mais la mutation de l'œuvre n'appartient pas à l'artiste, elle l'entraîne dans son mouvement. Il n'y a pas un opérateur et un matériau objet de l'opération. Mais un agencement collectif qui entraîne l'artiste, individuellement, et son public, et toutes les institutions autour de lui, critiques, galeries, musée... » (Guattari, 1994, p.13).

D'autre part, la science des « patterns » chez Murch implique une investigation très attentive de l'ensemble des matériaux. Si l'on prend l'exemple du montage sonore : « One of your obligation as an editor is to drench yourself in the sensibility of the film, to the point where you're alive to the smallest details and also the most important themes » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.30). Cet impératif ou recommandation pratique implique bien entendu une disposition spéciale qu'il faut *forcer* grâce à des techniques de soi (d'où l'exemple de l'écriture et de la lecture notamment) et nous renvoie à l'importance de l'exercice critique de la pensée et de l'écoute. En effet, comment un créateur pourrait-il être sensible à la singularité d'une œuvre s'il reste pris avec des idées fixes ou des plis techniques qui nuisent à sa pleine « immersion » dans le processus de problématisation singulier auquel il participe? Il faut ainsi doubler la science « patterns » qui gouvernerait l'œuvre à faire, d'une « science » de ses propres "patterns", si on entend ici « patterns » au sens d'habitudes ou de plis dont il faudrait se défaire : c'est-à-dire que pour parvenir à une véritable science « patterns » spécifique aux données problématiques d'une œuvre singulière qui est *à faire*, il est nécessaire d'établir un rapport critique avec ses propres « patterns », automatismes ou clichés à soi (habitudes de travail, de perception, de collaboration, etc.), afin que ses outils et sa méthode de création puissent être *taillés sur mesure* en fonction du processus génétique d'une œuvre singulière.

3.4- *Le cinéma, multiples naissances : réalité d'un processus*

Si l'œuvre n'est jamais *donnée*, mais doit bien être instaurée, fabriquée, inventée, créée, etc., ceci implique que rien n'est réglé d'avance, et ce, même pour le cinéaste qui pense avoir le film déjà tout prêt en tête, ne lui restant qu'à informer le matériau : « J'ai beau me représenter le détail de ce qui va m'arriver : combien ma représentation est pauvre, abstraite, schématique, en comparaison de l'événement qui se produit! La réalisation apporte avec elle un imprévisible rien qui change tout » (Bergson, 2013, p.99). En fait, si l'œuvre est toujours en partie « une nouveauté, une découverte, une surprise » comme le pense Souriau⁷⁴, il y a là non seulement un *fait*, mais une *opportunité*, afin de remettre en jeu les forces génétiques de l'œuvre *en train de se faire*, merveilleusement synthétisée par Walter Murch : « (to) allow the process to become an active collaborator in the making of the film, (...) » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.217). Pour saisir une telle opportunité, il faut ainsi penser le processus de création filmique en cherchant à préserver cette « ouverture » du *faire-film (filmmaking)*, son caractère expérimental au sens fort : « Ne proclame pas tes buts. Même et surtout si tu les vois, ou crois les voir. Au départ déjà, te restreindre! » (Michaux, 2004, p.46). Cette attitude non téléologique rejoint celle privilégiée par des artistes aussi différents que Randy Thom, Franck Warner, Jean-Luc Godard, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Ben Burt, Réal Larochelle, etc. Une telle dynamique de travail découle d'une conviction quant à la nature processuelle⁷⁵ et collective du cinéma. D'une part, le film n'existe pas tout fait et le processus de création implique non seulement des moyens taillés sur mesure, mais une constante remise en jeu de ses forces génétiques. Jusqu'à la dernière touche apportée par le mixeur ou l'étalonneur, l'idée esthétique reste encore à composer. Il faut précisément se servir d'un tel *work in progress*, et ce, sans tomber dans une quelconque forme d'improvisation « pure » ou menacer la consistance du résultat. D'autre part, même s'il n'y a qu'une personne travaillant à un film, ce dernier ne peut être qu'un collectif (directeur photographique, concepteur sonore, metteur en scène, directeur artistique, etc.) dont la collaboration ou l'orchestration peut aller du consensus plat à une véritable dynamique de problématisation qui tire profit d'une multiplicité de foyer ou de points de vue et d'écoute qui travaillent un même objet en devenir.

74. « Souvent nulle prévision : l'œuvre terminale est toujours jusqu'à un certain point une nouveauté, une découverte, une surprise. » (Souriau, 2009, p.109).

75. Comme l'indique Godard : « Ça commence souvent comme ça : on met un bloc de pierre et on commence à construire, en sachant ce qu'on veut faire ; mais suivant le coup de marteau qui est donné, le projet évolue » (Godard, 1998, p.360).

Même seul, nous sommes déjà plusieurs et c'est toujours à plusieurs que se font les choses : « Foule infinie : notre clan » (Michaux, 1950, p.60).

3.5- Walter Murch : la répétition problématique comme protocole de travail

À ce titre, on peut évoquer la réflexion du praticien Walter Murch. Ce dernier se réclame souvent de Bresson et de son idée du cinéma comme étant le fruit d'une triple « naissance » : au scénario, au tournage et au montage. À chaque étape, une vie nouvelle devrait idéalement être insufflée au matériau, en fonction des modalités spécifiques qui le caractérisent. Il en découle, dans une telle perspective, que le travail cinématographique ne peut être réduit à la stricte exécution mécanique d'un plan préalable entièrement réglé téléologiquement, ne serait-ce qu'en considérant le changement de médium entre l'étape d'écriture scénaristique et de production audio-visuelle qui implique nécessairement l'émergence de problèmes spécifiques liés au mode d'expression et la recherche de nouvelles solutions pratiques adaptées. En fait, Murch va encore plus loin en accordant une grande importance aux notions d'ambiguïté et de problème lorsqu'il pense le processus de création cinématographique, ce qui complique légèrement la compréhension qu'il a des notions comme les intentions de départ et l'achèvement du film. Il identifie cinq types d'ambiguïté associée aux cinq étapes essentielles que sont le scénario, la préproduction (casting et location), le tournage, le montage image et finalement, le montage son, la musique et le mixage. Murch reste attaché au protocole de production industrielle, mais le pense comme une démarche problématique et problématisante, processuelle et ouverte. Un film se construit précisément à travers une suite de problèmes divers et par la recherche de solutions pratiques concrètes à ceux-ci : le processus est sans cesse développement et résolution de problèmes, un passage de l'ambiguïté à la clarté et vice-versa. Ces problèmes techniques et esthétiques sont très concrets : combien de secondes dois-je laisser durer ce son, à quel volume, quand faire entrer la musique, comment ponctuer, rythmer cette scène, faire monter la tension, etc. Et à chacune des étapes, l'artiste hérite et compose avec les problèmes qui n'ont pu être réglés à une étape précédente. Il s'agit d'un principe dynamique et vital, chaque étape laissant un résidu de problème non résolu, une ambiguïté fructueuse à partir de laquelle il est possible de travailler à l'étape subséquente. En fait, il ne faut surtout pas, dans la mesure où cela serait possible, que tous les problèmes soient réglés au scénario : le processus n'aurait plus aucun

véritable sens, le film étant pour ainsi dire déjà « fait ».

En effet, pour Murch il y a un paradoxe très important en ce qui a trait au processus de création comme démarche problématique : « (...) one of the most fruitful paradoxes, I think, is that even when the film is finished, there should be unsolved problems » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.105). Dans un tel cas, tout problème pratique doit être traité comme s'il était indispensable à régler, l'œuvre devant atteindre à une véritable consistance sur le plan de composition « comme tenir ensemble d'éléments hétérogènes » (Deleuze et Guattari, 1980, p.398). Mais secrètement, il faut espérer qu'il reste, à chaque stade de la chaîne de production, un problème essentiel non résolu, et ce, jusqu'à la toute fin. L'ultime étape est celle du spectateur. Ce que devrait idéalement provoquer un film, c'est sa participation créative, que ce dernier soit co-créateur du film au même titre que le mixeur ou le caméraman dans la mesure où le film nous force à penser quelque chose qui fuit. Pour que cela soit possible, il est essentiel de préserver une certaine forme « d'ambiguïté fructueuse » qui l'interpelle personnellement : « It can only be because the film is ambiguous in the right places and draws something out of you that comes from your own experience. And then you see it on screen and think : Only I know that, so the film must be made for me » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.47). Ceci implique quelque chose de concret sur le plan syntaxique de l'œuvre filmique. Le cinéaste, le concepteur sonore et tous les intervenants de la production sont confrontés à un étrange paradoxe : « You can almost define a film by the problem it poses, that it can't answer itself, that it then asks the audience to solve ». L'agencement singulier des données de l'image filmique pose ainsi un problème. Le *problématique* acquiert néanmoins ici une pleine positivité. On dit volontiers que faire un film, c'est de devoir composer avec une multitude de contraintes, de difficultés, de hasards et d'accidents, etc. Par contre, de telles « difficultés » trouvent un sens entièrement positif quand la fabrication du film procède d'une répétition problématique qui vise précisément un positionnement de problème : « (...) les vrais grands problèmes ne sont posés que lorsqu'ils sont résolus » (Bergson, 2013, p.51-52). Il s'agit en fait de transformer les contraintes et les difficultés (techniques, pratiques, économiques, météorologiques, esthétiques, etc.) « (...) en tremplin de création » : « Ce n'est pas qu'il s'adapte. De toute façon, quelle bassesse que l'adaptation! Le preneur de son est

moins darwinien que bergsonien : il croit qu'un obstacle n'est pas une fatalité génétique, mais un problème stratégique, et que chaque problème offre une possibilité de création » (Cardinal, 2002, p.163).

Il faut de plus insister sur le fait que non seulement le processus de création est problématique et problématisant, mais aussi qu'il met en jeu une répétition⁷⁶, d'où l'idée d'une répétition problématique. En effet, la composition de l'Idée ou du problème esthétique que posera le film reste la même à chaque étape de son développement problématique. Par contre, cette répétition chez Murch doit être génératrice de différences comme autant de réécritures qui re-posent le problème ou permettent à l'Idée d'atteindre sa pleine consistance : « (...) Mais justement on parle de « données » d'un problème, et en vertu de ses données un problème a des cas de solution très divers. C'est cela, le nouveau ; la façon dont les problèmes sont autrement résolus, mais d'abord parce qu'un auteur a su les poser d'une nouvelle manière » (Deleuze, 2003, p.201). D'ailleurs, pour Deleuze il faut prendre en compte le régime particulier de la vie spirituelle des auteurs qui met en jeu la répétition, et ce, autant à la hauteur d'un film que dans l'œuvre entière d'un auteur, et peu importe le type d'effectuation de celle-ci (films, entretien, théorie, etc.) :

Il faut se garder de suivre le fil d'un illusoire déterminisme de proche en proche entre des œuvres qui se succèdent suivant l'ordre de leur création ; il faut suivre plutôt l'écheveau des liaisons non localisables, des actions à distance entre ces œuvres, il faut entendre le système de reprises, de résonances et d'échos qui, à travers la répétition d'une même histoire ou la substitution de différents thèmes, rejoue la même idée problématique à un degré de différence près (Cardinal, 2010, p.20).

76. À ce titre, Murch donne un exemple tiré de sa pratique, afin de justifier une telle théorisation et qui nous permet de faire ressortir l'idée que chaque production filmique est liée à une *résolution problématique* singulière qui n'appartiendrait qu'à elle seule. Le projet *Return to Oz* qu'il co-scénarisa et réalisa devait être une adaptation du livre *Ozma of Oz?* tiré de la série de L.Franck Baum. Paradoxalement, l'ambiguïté du film est précisément liée au personnage de Ozma : « For instance, in *Return to Oz*, the identity of Ozma : Who is this ambiguous character you see at the beginning of the film, and who the presumably dies and goes to heaven that is Oz? Is she a real person? Or is she an abstract Oz creature, who projected herself into the dimension of the real, in order to influence certain events? » (Ondaatje, 2002, p.105). Ce problème fut relevé au début du processus, les notes de scénarisation posant la question et insistant sur l'importance d'y trouver une réponse. En effet, nombre de décisions (casting, caméra, montage, musique, etc.) dépendaient précisément de l'identité de ce personnage. Pourtant, quelques années après la sortie du film, le compositeur qui avait travaillé avec Murch lui posa ladite question. Murch prit alors conscience qu'il ne connaissait toujours pas la réponse, qu'il n'en offrait aucune résolution définitive dans le film, même pas en terme musical, et ce, malgré le fait qu'il chercha et crût y répondre à chaque étape du processus.

3.6- Le corps collectif du cinéma : pour une résistance contre l'organisation organique du corps du cinéma (ou du film)

S'il faut faire du processus un *collaborateur actif*, ceci implique que tous les pratiques ou corps de métier engagés dans la fabrication de l'œuvre (son, musique, mise en scène, cadrage, direction artistique et photographique, etc.) deviennent elles-mêmes des forces actives capables de remettre en jeu les forces génétiques de l'œuvre. Comme le précise Murch, un bon monteur (cadreur, preneur son, etc.) est au service du film et du réalisateur, mais un bon réalisateur devrait normalement « lay out opportunities that can be seized by other people » (Murch dans Ondaatje, 2002, p.28). Ce dernier est tout autant au « service » du film. Il faut alors assurer au mieux un dialogue, voire encourager (autant que faire se peut!) une résistance plurielle entre les diverses pratiques, afin d'embrasser pleinement une certaine forme de responsabilité artistique (posture esthétique, éthique et politique) : « Only when each craft influences every other craft does the movie begin to take on a life of its own » (Thom, 1999, p.11). Ce qui peut bien entendu valoir pour les relations entre les divers créateurs sonores (musicien, preneur son, monteur, mixeur, foley, etc.). Pour Randy Thom, la conquête des puissances du sonore cinématographique impliquerait une transformation des manières de faire, engageant le principe *les images sont inséparables de leurs moyens*. Ce dernier cherche d'ailleurs, dans le contexte fictionnel et narratif du cinéma hollywoodien, à penser les différentes manières dont « le son peut influencer l'écriture, la planification, le tournage et le montage d'un film » (Thom, 1999, p.10). Thom cherche en fait, à l'intérieur même du protocole de fabrication hollywoodien, à penser les conditions pratiques permettant de conquérir la richesse du son comme moyen de raconter des histoires. Il a une idée bien précise du rôle que devrait jouer le « *sound design* » à l'intérieur du processus de création cinématographique. Sur ce point, il se réfère précisément à ceux qui inventèrent le terme, Ben Burtt et Walter Murch, respectivement sur *Star Wars* et *Apocalypse Now* :

On those films they found themselves working with Directors who were not just looking for powerful sound effects to attach to a structure that was already in place. By experimenting with sound, playing with sound (and not just sound effects, but music and dialog as well) all through production and post production what Francis Coppola, Walter Murch, George Lucas, and Ben Burtt found is that sound began to shape the picture sometimes as much as the picture shaped the sound. The result was very different from anything we had heard before. The films are legends, and their soundtracks changed forever the way we think about film sound (Thom, 1999, p.1).

Il faut donc préparer et faire le film « with sound in mind » (idem). C'est notamment

par la construction de situations où le personnage, tel un spectateur, aura la chance d'écouter que le son contribuera, par son agencement avec l'image visuelle, à créer un espace, une temporalité, des points de vue et d'écoute singuliers : « If there are no moments in which our character is allowed to hear the world around him, then the audience is deprived of one important dimension of his life » (Idem, 1999, p.7). Il s'agit alors d'inscrire des *points d'écoute* à même le tissu filmique (toujours en relation avec l'image visuelle)⁷⁷. Pour Murch, par exemple, il est important de donner à la musique « a chance to grow with the film » et inversement, de donner au film la chance de se développer sous l'influence de la musique. Ceci transforme concrètement la dynamique de travail et aura bien entendu un impact sur la conception sonore. Ce genre de collaboration fructueuse influence autant l'essence de la musique que celle du film, ou du moins en donne la possibilité et peut finalement être généralisé à l'ensemble des divers aspects du geste cinématographique : modèle «socioconstructiviste» (processuel et collectif) de la création cinématographique comme résolution problématique.

L'idée du film comme organisme (“the movie begin to take on a life of its own”) constitue une métaphore partagée par Thom et Murch pour parler de leur travail et de la nature processuelle et collective du cinéma. Dans le contexte de cette métaphore, un film spécifique est pensé comme un organisme vivant à l'équilibre chimique précaire, dont le système immunitaire ne peut accepter ou rejeter que certains éléments tout au long du processus, s'il veut parvenir en fin de compte « to take a life of its own » et parvenir à une véritable consistance esthétique. Celle-ci peut être menacée, voire détruite, par une construction déficiente ou inversement, trouver sa solution la plus efficiente et conforme à sa « nature ». Notons ici que l'idée de « servir » le film est à comprendre d'une façon précise. On a habituellement tendance à penser le processus d'individuation d'une œuvre comme si le film aurait une certaine « nature » ou une identité (un programme génétique), une forme optimale à trouver, à développer et surtout à préserver au mieux dans le passage qui s'opère de cette forme dans une matière (modèle hylémorphique). Cette nature fournirait les critères

77. Le point d'écoute peut s'entendre au cinéma autant comme la composition avec les éléments visuels de points d'ocularisation et d'auricularisation (internes, externes, etc.) comme figures de la subjectivité filmique, que comme des effets de « ponctuation » variables du tissu filmique, et de manière générale, au sens d'une « écoute de l'écoute » inscrite à même le tissu de l'œuvre que nous verrons dans la sous-section suivante à partir de question de la « surécoute » chez Peter Szendy (2001 et 2007).

de consistance (compris à travers la métaphore de l'organisme) et d'excellence de la réussite du processus d'« enfantement » (comme accomplissement conforme aux idées, au potentiel ou aux intentions de départ). Par contre, la réalité est tout autre lorsqu'il s'agit de capturer et de rendre sensible des forces pour composer une idée problématique. Comme nous l'avons vu, l'Idée est ce qui force à penser et sa capture dans un composé de sensations (comme résolution et création problématique de celle-ci) relève d'un processus d'autopoïèse, « la mutation de l'œuvre n'appartenant pas à l'artiste », mais l'emportant avec elle. Ce qui assure à l'œuvre son auto-positionnement ontologique.

Ceci étant dit, la composition du corps de l'œuvre tient aux rapports que tisseront les différents corps de métier (ou les « organes » avec leurs fonctions plus ou moins spécialisés, fixés, etc.), afin d'assurer à celui-ci sa viabilité ou sa vitalité. Par contre, comme nous l'avons vu chez Murch, le film pose problème et n'arrive, de ce fait, jamais à une pleine totalisation de ses parties (ou de ses « organes ») : il y a toujours quelque chose qui fuit, un *impensable* qui force à penser. Dans un tel contexte, le créateur ou le concepteur sonore ne fait pas que suivre ou réagir aux autres corps de travail, mais procède de son côté à sa propre résolution problématique d'une telle façon qu'il pourra « greffer » sur le corps de l'œuvre sa propre écoute comme une manière de remettre en jeu les forces génétiques de l'œuvre *en train de se faire*, mais qui précisément permettra au film d'atteindre une puissance nouvelle en élaborant un matériau de plus en plus complexe. Pour ce faire, il faut une relative autonomie de tous les corps de métier de l'image et du son si l'on ne veut pas réduire le travail sonore, par exemple, à une répétition stérile de l'écriture visuelle. Bien entendu, le travail de Murch reste tout de même inscrit dans la cadre de production du cinéma narratif-représentatif. Ce dernier reste en ce sens attaché à un ensemble de protocoles, de procédures, de choix esthétiques, etc. plus ou moins fixés par le cadre général du cinéma qu'il fait. L'écriture audio-visuelle vise essentiellement la construction de scènes diégétiques et d'un récit narratif et dramatique « organique ». Il reste néanmoins un « fil » à suivre à partir de l'exercice autopoïétique chez Murch qui nous permet de dégager différentes perspectives pour le renouveau des possibles de l'écriture audio-visuelle cinématographique, mais aussi de révéler ou de faire sentir « sous » le plan ou la ligne de développement des formes cinématographiques, une autre ligne

(problématique) ou ce que Deleuze et Guattari appellent le plan de composition ou d'immanence, le corps-sans-organe.

Nous pouvons ainsi poser certaines choses en ce sens : la dynamique génétique et constructiviste de création d'une œuvre cinématographique n'est pas un arrimage (entre les divers « intervenants ») (1) naturellement ou mécaniquement déjà réglé, ou (2) la recherche d'un consensus, mais relève d'une pratique d'expérimentation et de problématisation du réel ou une « forme beaucoup plus haute de la résistance » comme problématisation de « toutes formes sous toutes ses formes » (Cardinal et Dallaire, 2010, p.25). C'est l'ensemble des pratiques impliquées dans la création (avec tout ce que cela peut comporter de contrainte et de tension devant relancer l'invention) qui devrait s'inscrire pleinement dans la problématisation esthétique *du film à faire* et former pour ainsi dire un *accord discordant*. Le corps fabriquant autant que le corps de l'œuvre devrait se constituer par une lutte active contre l'organisation organique (consensuelle, pré-réglée, normative, etc.) du corps. Comme le dit Artaud : « Non, le corps, on se le fait soi-même ou alors il ne vaut pas et ne tient pas » (Artaud, 1973, p.271). Ce n'est qu'à ce prix que le cinéma, en renouvelant la « chorégraphie » de ses figures audiovisuelles, pourra nous forcer à un nouvel usage de nos yeux, de nos oreilles et de notre pensée.

3.7- Partage de l'écoute : entends-tu ce que j'entends?

L'idée d'une adresse de l'écoute a une grande importance dans la pratique de nombreux créateurs sonores. Ce que recherche l'artiste du son dans le contexte d'une production cinématographique, c'est de faire circuler son écoute spécifique et ses idées en son parmi les autres « intervenants » de la chaîne de production. Il faut en fait d'abord faire des agencements expressifs, les reconnaître soi-même et chercher à les faire entendre (en être responsable) : par l'intermédiaire d'une maquette sonore, de notes, de métaphores, de photographies évoquant une atmosphère, la description d'une texture, mais aussi par toutes sortes de stratégies plus ou moins détournées. Dans le cas d'outils de médiation explicitement formés, visant à assurer une telle circulation, ils sont le relais des outils de descriptions et de compositions qu'ils ont mis au point, dans la mesure où l'enjeu véritable de leur pratique, du moins si l'on se range du côté de créateurs tels Randy Thom, Walter Murch ou Franck

Warner, serait précisément de parvenir à faire voir et entendre les relations possibles du son avec les autres matériaux du film, dans son contexte expressif d'ensemble, afin d'inscrire dans l'œuvre une écoute à partager : d'abord pour soi et ensuite pour les autres intervenants du faire, afin que les points et les lignes d'écoute s'inscrivent dans la composition même du film et ultimement affectent le spectateur-témoin. Ceci est décisif dans le développement des moyens d'action sensuelle du cinéma et la libération des puissances du sonore cinématographique. Dans un tel cas, le créateur sonore, en agençant des sons entre eux et avec l'image, cherche essentiellement à inscrire ou à greffer une écoute sur le corps de l'œuvre qui sache suffisamment contaminer le processus, pour éventuellement être diffusée. Le tout engage un geste d'*écoute plastique* (Szendy : 2001) du film en chantier, du travail des autres et de l'ensemble des matériaux (que nous allons définir ci-dessous), afin de participer à la résolution problématique collective et processuelle de l'Idée. Mais qu'entendons-nous par *écoute plastique*? Ce concept ou cette posture d'écoute spécifique s'oppose en fait chez Szendy à une posture structurelle.

Dans son archéologie de nos oreilles et recherches sur l'écoute musicale, Peter Szendy se questionne à savoir si l'écoute est « inscrite dans les œuvres musicales, prescrite par elles » (Szendy, 2001, p.10), c'est-à-dire si l'écoute est déjà à l'œuvre dans l'œuvre, ce qui revient à demander, « où trouver dans la musique son propre point d'écoute? » (Szendy, 2006, p.1). D'une part, il identifie la tradition de la modernité musicale (Schoenberg, Boulez, Lachenmann, etc.) pour qui l'écoute est effectivement inscrite dans l'œuvre. De *l'écoute totale* chez Wagner à *l'écoute structurelle* d'Adorno, les musiciens, compositeurs et théoriciens revendiquent une droiture de l'écoute, c'est-à-dire une manière d'écouter adéquate à l'œuvre, prescrite et inscrite en elle et qu'il s'agit plus ou moins d'épouser afin d'accéder à son « sens ». On parle grossièrement d'une adresse ou d'un point d'écoute ménagé au sein de l'œuvre qu'il s'agit plus ou moins d'épouser. Dans un tel cas, nous serions pour ainsi dire assujettis par une écoute, déterminée par un parcours configuré de l'intérieur même de la composition. D'autre part, certains considèrent l'écoute comme autonome, c'est-à-dire « qu'elle se pratique avec et à partir de nos *instruments d'écoute*, qui sont autant de moyens pour articuler ou scander un flux sonore » (idem, 2001, p.10). Ces derniers évoquent à ce titre la musique concrète et l'art des DJ. La question est alors de savoir si cette scansion du flux

sonore ou musical est arbitraire, notamment par opposition à une écoute droite. Sur ce point, la question de l'écoute structurelle est essentielle, celle-ci ayant été déterminante pour l'écoute musicale au 20e siècle.

Sur un plan méthodologique, Szendy se réfère d'abord aux travaux d'Adorno qui cherchait lui-même à établir, dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, une typologie des attitudes d'écoute. Ce dernier commence par rejeter autant les méthodes scientifiques (mesure physiologique des effets de musique) et les méthodes sociologiques qui partent de «la verbalisation du vécu musical» (Adorno cité dans Szendy, 2001, p. 10). Pour Adorno, il faut absolument partir des œuvres mêmes s'il faut dégager quelque chose comme un point d'écoute ménagé à même le tissu musical : « (...) tel semble être pour Adorno le seul pôle objectif auquel raccrocher une sociologie historique de l'écoute musicale, qui menace sinon de se perdre dans l'insaisissable et infinie variété des réactions individuelles *subjectives* » (Szendy, 2001, p.11). Ainsi, l'unique possibilité d'une enquête sérieuse sur nos attitudes d'écoute est la structure immanente de l'œuvre : « C'est pourquoi, conclut Adorno, si tant est que l'on puisse « saisir une attitude » (une attitude d'écoute), il faut partir de « la constitution spécifique de l'objet », à savoir l'œuvre. Celle-ci est première en droit » (Szendy, 2001, p.12). Bien que pour Adorno l'écoute soit plurielle, il n'y a qu'une posture d'écoute qui donne pour ainsi dire un véritable accès à la musique, ce qu'il appelait « l'écoute structurelle », c'est-à-dire une écoute adéquate aux œuvres, prescrite par elles. L'écoute structurelle comme mode d'analyse musicologique est l'écoute du spécialiste, un point d'écoute idéal qui surplombe à distance l'œuvre rapportant organiquement l'ensemble de ses parties (le détail de chaque instant) à une structure globale. Implicitement, une telle écoute suppose que l'œuvre a une structure objective qui fut composée ainsi et qui fixe une signification propre qu'il est possible de découvrir par l'analyse, les éléments signifiants de la composition musicale pouvant être perçus et compris adéquatement (de manière conforme) par un auditeur adoptant la bonne posture. De telles questions d'enquête sur l'écoute n'ont rien d'une spéculation abstraite sur une quelconque essence de l'écoute, mais s'intéresse aux données concrètes (et historiques) d'une expérience et d'une pratique où l'écoute est notamment pensée, d'emblée comme une *surécoute* ou une *écoute de l'écoute*, c'est-à-dire

que l'auditeur est une écoute-espionne lui-même constamment pris par la hantise d'être sur écoute et qui traque sans cesse l'écoute *autre* qui se glisse dans l'œuvre :

« Qu'est-ce qu'écouter, sinon déjà être à l'affût de ce qui va interrompre le silence? Et une fois le son survenu, qu'est-ce qu'écouter, sinon, ici encore, invariablement se livrer à une recherche indéfinie de l'origine du son et une réverbération infinie? Qu'est-ce écouter, enfin, sinon découvrir un autre toujours déjà à l'écoute? » (Szendy, 2005a, p.1).

En fait, à partir du contexte politique et médiatique actuel qui présente le fantasme d'une écoute-espionne (comme *fantasme d'être sur écoute*), Szendy remonte vers les conditions transcendantales de l'écoute qui est ainsi surécoute et sur écoute fondamentale, mettant en évidence une affinité structurelle entre l'écoute et l'espionnage. L'écoute-espionne est dans l'attente et l'anticipation, elle est une auscultation anticipée face à un danger éventuel impliquant aussi une limitation de ce qui déborde l'écoute causale et culturelle (écouter et comprendre dans le circuit de l'écoute chez Schaeffer) par mesure de protection et une démultiplication des points d'écoute. Tels sont ses trois traits. À partir d'un fantasme d'écoute, l'oreille est d'abord, comme Nietzsche la décrit, un organe de la crainte ou de la peur⁷⁸. D'ailleurs pour François Bayle, l'écoute est fonctionnellement vigilance : « Si l'obscurité surgit, on ressent que le monde sonore est d'abord naturellement perçu comme irruption, une alerte, comme une question posée » (Bayle, 1993, p.49). Une telle écoute, sur le plan artistique, donne notamment lieu à une esthétique de l'espionnage comprise à la fois comme mode d'écriture et de lecture d'un texte (musical) : il y a un *autre* déjà à l'écoute dans la musique (un point d'écoute, une sentinelle), celle-ci devenant dispositif d'autosurveillance des flux sonores à partir de ses propres points et lignes d'écoute (comme scansion des flux sonores). Du moins, en ce qui a trait à l'écoute structurelle. Dans un tel cas, il y a un véritable dispositif d'autosurveillance à même l'œuvre qui épouse les différents traits de l'écoute-espionne : auscultation anticipée qui cherche à devancer l'imminence du danger, multiplication des points et des lignes d'écoute comme réponse paniquée face à l'urgence sonore (où l'alerte, l'urgence, l'imminence, l'attente qu'impliquent le son), mais qui sont autant de relais d'une oreille unique panacoustique (l'écoute structurelle comme dispositif de

78. « *Nuit et musique*. Ce n'est que dans la nuit et la pénombre des forêts et des cavernes obscures que l'oreille, organe de la crainte, a pu se développer aussi abondamment qu'elle l'a fait, selon la façon de vivre de l'âge de la peur (...) lorsqu'il fait clair, l'oreille est beaucoup moins nécessaire. De là le caractère de la musique, art de la nuit et de la pénombre » (Nietzsche, 1901, p.259, aphorisme 250).

surveillance central) et visant la limitation par la voie d'une cohérence interne du texte musical, de tout ce qui déborde le sens musical codifié (le son, l'écoute, les interprétations, etc.). L'écoute structurelle devient ainsi, à même l'œuvre, inscrite dans l'œuvre, une écoute ou une écoute de l'écoute « (...) hyperopératrice assurant toutes les liaisons, gardant toujours et partout le contact radio avec ses agents » (Szendy, 2007, p.110). À ce titre, Hollywood est rempli de dispositifs panoptiques ou panacoustiques : du star-système à la télé-réalité⁷⁹, du producteur toujours à l'écoute pour contrôler à « distance de cellulaire » le bon fonctionnement de la production et ses intérêts, au preneur de son bien installé, en retrait, derrière ses appareils et son casque d'écoute, avec ses espions-perchistes postés sur le champ de bataille en communication directe et ses microphones qui lui permette de surveiller et de contrôler tous les flux et les débordements sonores sur le plateau, car une « (...) armée sans espions est comme un homme (...) sans oreilles » (Lévi, l'Art de la guerre, p.296 cité dans Szendy, 2007, p.4).

Il y a en fait deux modes de *surécoute* pour Szendy (pour écouter la musique s'écouter elle-même) : l'écoute structurelle et l'écoute plastique. L'écoute plastique quant à elle correspond plus à l'écoute interne au jazz. En tant que manière d'improviser, le jazz convoque, autant pour le musicien que l'auditeur, un autre mode d'écoute, ayant à voir avec la mobilité, la bifurcation, la pluralité des points de scansion et l'infinie modulation du tissu sonore et musical. Ce qui implique de traquer de proche en proche, de poursuivre, à travers des oreilles vagabondes, ce qui fuit sans cesse alors qu'on le traque (Szendy, 2007, p.61). Il s'agit d'une activité de construction et de reconstruction constante qui crée des effractions (à la Loi de l'œuvre) le long des parcours protéiformes du musical qui s'invente à même sa progression, créant des débordements du son et des écoutes musicales. Le mode de surveillance interne y est donc très différent que dans des œuvres à « écoute structurelle ». Szendy évoque à ce titre la nouvelle de Kafka *Le Terrier*, ses sentinelles et son labyrinthe de galeries en constante « réécriture ». Ce que met en évidence l'écoute plastique, c'est que l'écoute relève toujours d'une appropriation visant l'autre à qui elle s'adresse, c'est-à-dire que

79. Paparazzis, médias sociaux et presse à potins, les vedettes se savent surveillées (ou sur-écoute) partout, ce qui trouve un accomplissement exemplaire dans les vies d'artiste ou de vedettes (« reality show ») misent en scène directement au petit écran : Paris Hilton, les Kardashians, *The Hills - Les princesses d'Hollywood* en français - et cie.). Tout comme le box-office, les critiques, les bloques, les groupes tests et les études de marché peuvent faire peser sur l'ensemble du processus de création une « écoute » extérieure plus ou moins invisible, diffuse et contraignante.

prêter l'oreille, c'est déjà écouter en s'adressant à l'autre (un autre ou l'autre en soi). Pour Szendy, l'écoute est donc non seulement *surécoute*, mais toujours et déjà adresse à l'autre, triangulation

(...) cette structure d'adresse est bel et bien, pour moi, ce qui se maintient à travers les variables historiques de nos écoutes. Écoute, c'est d'ailleurs, en français, à la fois un verbe (conjugué à la deuxième personne de l'impératif) et un nom. C'est cette chance que j'ai cru pouvoir saisir et ramasser dans le titre, où transparissait dès lors, derrière le nom commun (l'écoute en général, comme sujet ou thème pour une archéologie), non seulement l'injonction qui le hante (écoute!), mais aussi l'horizon qui s'y loge d'une adresse à un toi : un tu auquel (...) l'écoute comme telle serait d'emblée destinée, c'est-à-dire, aussi, vers et par lequel elle serait d'emblée détournée de son objet. Ou encore, et littéralement : dis-traite. La structure même de l'écoute est toujours «triangulée» entre un «je» un «objet» et un «tu» » (Szendy, 2001, p.13)

Ainsi, dans tout désir d'écoute, il y aurait un désir de faire entendre : « Bref, j'écoute quelque chose pour le faire entendre comme je l'entends (ce qu'on peut nommer, si l'on veut, le partage de l'écoute, à condition d'entendre que ce partage n'est pas pure communication transitive, mais aussi ce qui divise l'écoute d'elle-même) » (Szendy, 2001, p.2). Écouter, c'est donc toujours réarranger, indexer, scander, marquer, signer ou contresigner, etc., nos écoutes étant toujours des écoutes signées et non des écoutes droites prescrites par l'œuvre (donc toujours des écoutes plastiques), non pas des interprétations, mais des réécritures comme adresse à l'autre : une lecture qui bifurque et fait bifurquer, qui dérange, multiplie, compose des points d'écoute, invente du possible. Ces deux types d'écoute peuvent en fait s'appliquer à deux conceptions ou postures en face du processus de création cinématographique selon qu'on cherche précisément à bloquer les processus d'écoutes plastiques (approche qu'on associe traditionnellement à Hitchcock) ou bien au contraire que l'on cherche à les stimuler. Bien entendu, l'idée de faire de la création audio-visuelle et de l'exercice autopoïétique comme répétition problématique et résistance à l'organisation organique du corps pratique du cinéma ou le but serait de problématiser « toutes formes sous toutes ses formes » (Cadinal et Dallaire, 2010, p.25), nous renvoie directement à la posture d'une écoute plastique généralisée.

Chapitre 4 : Faire celui qui peut faire l'œuvre

4.1- Le Gladiator : poïétique, poésie et technique de soi

Nous avons vu au chapitre 2 comment la poïétique a pu servir de diverses manières à conquérir les puissances d'un art : il faut se donner, par l'apprentissage (pour acquérir une maîtrise des techniques, former le jugement, la perception, le corps et la main, apprendre les recettes matérielles et formelles, etc.), les moyens de créer en assimilant ou en se dotant d'un certain « savoir-faire » qui fonde le « pouvoir » de *faire œuvre*. De plus, dans la mesure où il n'y a pas un savoir-faire unique à assimiler et à reconduire sans cesse, la poïétique trouve une nécessité nouvelle lorsqu'il s'agit d'inventer de nouveaux moyens d'expression sonores ou d'atteindre à une pratique « supérieure » de la conception sonore. Ceci étant dit, il importe de revenir et de préciser, à partir de l'exemple de Valéry, cette idée selon laquelle la principale « œuvre de l'esprit », dont l'œuvre d'art n'est qu'un cas particulier, c'est l'esprit lui-même :

La réaction du travail de l'esprit sur l'esprit même est si importante que bien souvent elle mérite d'être considérée plus longtemps, plus attentivement que le travail ou l'œuvre du travail même. Le bénéfique ou la malice de cette réaction l'emporte sur celui de l'œuvre – très fréquemment. Le sous-produit sur le produit. Ainsi le travail du poète, le poème m'intéresse moins que les subtilités et les lumières acquises dans ce travail. Et c'est pourquoi il faut *travailler* son poème, - c'est-à-dire se travailler. Le poème sera pour les autres - c'est-à-dire pour la superficie, le premier choc, l'effet, la dépense, - cependant que le travail sera pour moi - c'est-à-dire pour la durée, la suite, la recette, le progrès (Valéry, 1992a, p.161).

Valéry désignait sous le nom de *Gladiator* (nom d'un célèbre cheval de compétition) le projet d'une maîtrise de l'esprit par une affection de *soi par soi* (Philippon, 2007, p.36) au moyen d'un auto-dressage méthodique (*Il y a un cheval en toi*). Bref, chez Valéry, le travail de production désigne avant tout le travail de l'esprit sur lui-même, car, pour *faire œuvre*, il faut d'abord faire en soi-même celui qui puisse faire cette œuvre : le poète est « l'artiste de soi » (Valéry, 1994, p.173). D'une part, il faut par le travail assidu et l'exercice répété (véritable entraînement), acquérir habitudes et pouvoirs, et ainsi faire *celui qui peut faire œuvre*. D'autre part, le travail de l'œuvre même est un exercice permettant d'acquérir « subtilités et lumières nouvelles » qui non seulement permet de progresser dans son art, de trouver des « recettes » et de parfaire sa technique, mais d'abord de se constituer en tant que « sujet-artiste » (inséparable d'une transformation du « sujet » pensant et sentant) à travers une *action de soi par soi* : « Les autres font des livres, moi je fais mon esprit » (Valéry, 1973, p.11). Il s'agit alors de se faire et de se corriger comme on corrige un poème impliquant rigueur obstinée, relecture, réécriture, etc. : « Ce que Valéry tient le plus à creuser, à

approfondir, à enrichir, ce n'est pas l'œuvre, chose à la finalité incertaine, au destin aléatoire et souvent passager, mais, dans une tout autre perspective, le potentiel mental à long terme de celui qui l'a fait » (Robinson-Valéry dans Valéry, 1992a, p.XXIX). Le créateur doit se constituer en tant que créateur, faire son propre esprit et son propre corps en le mettant à l'œuvre, ce qui rend inséparables l'exercice et l'acquisition d'un savoir-faire et d'un « pouvoir ». On peut ainsi préciser la fonction de l'exercice poétique chez l'artiste, implicite ou sous-entendue jusqu'à présent lorsque nous mettons en évidence comment les artistes doivent, de façon variable, se donner les moyens de faire œuvre : il s'agit d'abord de faire *celui qui peut faire œuvre*.

C'est bien ce que nous entendons par l'irréductibilité du rapport à soi nécessaire pour se constituer comme « subjectivité-artiste », rapport à partir duquel se développent autant un talent professionnel qu'un véritable art de l'existence comme subjectivation politique (au sens de Foucault et Deleuze). Il faut donc pour faire une œuvre, se donner les moyens de créer celle-ci, en fonction précisément du bloc de sensations qu'il s'agit de composer ou de capturer. Néanmoins, il faut autre chose qu'une simple acquisition de connaissance ou l'application de protocoles et de procédures « désincarnées ». L'acquisition d'un savoir-faire engage une véritable transformation ou constitution du « sujet ». Il faut donc *faire celui qui peut faire œuvre* pour ensuite *faire œuvre*. D'une part, bien que ces deux moments soient à distinguer, ils sont souvent plus ou moins indiscernables ou se confondent. On peut néanmoins trouver des exemples où il est possible de distinguer explicitement ces deux temps. Tel est le cas pour l'*ascèse* schaefferienne comme en témoigne cet extrait : « Avant qu'un nouvel entraînement ne soit possible et que puisse s'élaborer un nouveau système de référence, approprié à l'objet sonore cette fois, je devrai me libérer du conditionnement créé par mes habitudes antérieures, passer par l'épreuve de l'épochè » (Schaeffer, 1966, p.270). Il faut d'abord se déconditionner pour atteindre l'objet sonore et ensuite l'étudier patiemment avant même de penser faire une œuvre. Un exemple simple pour saisir une telle « ascèse » en deux temps et qui repousse le moment de la composition, s'offre avec l'idée, chez Michel Chion, d'une *chambre d'écho*. Cet espace de création est d'abord à fabriquer (par une série de gestes) comme « architecture » préliminaire nécessaire, afin de se livrer à une *écoute réduite*

du matériau sonore. C'est à la suite de ce sévère auto-dressage qu'on pourra (dans un second mouvement) s'engager dans la composition concrète :

Imaginons (...) une chambre noire d'écoute portable. Ce serait un dispositif qu'on transporterait avec soi dans la nature, et qui non seulement permettrait de s'isoler de la vision (par le port d'un masque ou de lunettes de soudeur), mais aussi, en revêtant une combinaison spéciale, de se couper des sensations thermiques, tactiles, olfactives, etc., qui, dans l'état actuel, encore peu éveillé et différencié, de la perception sonore, influencent trop l'écoute et nous empêchent de nous concentrer sur les qualités du son. Mais après tout, cette chambre noire, nous l'avons déjà même imparfaite ; c'est l'enregistrement (Chion, 1993, p.3).

D'autre part, comme nous l'avons vu succinctement, Deleuze distingue le plan de composition esthétique et ce qui doit le peupler (composé de sensations). Le plan n'est ni percept ou affect « mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... ». Ce plan est en fait pré-esthétique : à la fois pré-supposé, mais qui ne pré-existe pas à ce qui le peuple ; non-esthétique, mais qui n'existe pas en dehors d'une telle création. Ce dernier doit être dressé, tout comme il faudra créer les percepts et les affects qui composeront l'œuvre :

Tout se joue (y compris la technique) entre les composés de sensations et le plan de composition esthétique. Or celui-ci ne vient pas avant, n'étant pas volontaire ou préconçu, n'ayant rien à voir avec un programme, mais il ne vient pas davantage après, bien que sa prise de conscience se fasse progressivement et surgisse souvent après (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.185-186).

Pour Deleuze et Guattari, penser « c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos ». Ce qui implique concrètement pour l'artiste d'affronter un tel chaos (la catastrophe chez Cézanne), afin d'en conserver la vitesse infinie dans un composé (fini) de sensations. En fait, il faut distinguer les conditions de possibilité (virtuelles) et l'actualisation de l'œuvre proprement dite (par une répartition sévère des conditions de *droit* et de *fait*). Bien que le plan ne soit ni un moyen ni un but, la technique se joue néanmoins toujours entre le plan de composition (le plan d'immanence, ou encore, le corps-sans-organe) et les composés de sensations. Ainsi, les coordonnées de l'image de la pensée constituent aussi le « plan » sur lequel l'« architecte » construit son *espace de production sonore*, celui-ci compris comme un champ expérientiel ou un « corps » d'expérience, c'est-à-dire l'« architecture » physique, sensible, matérielle, relationnelle, technique et mentale où se déploie le processus de création. Lorsqu'ils se livrent à des exercices poétiques, non seulement les créateurs se donnent des outils et une méthode de création (qui ne sont pas à confondre avec le plan), mais aussi un schème spatialisant, un « espace », dans lequel il place

une ou des figures⁸⁰. Ceci participe d'une auto-fabulation de soi nécessaire, afin de comprendre, de formaliser sa pratique et de se donner les conditions de la création d'images concrètes (visuelles, sonores, etc.). Il faut donc se faire un « espace » et se donner une figure, pour ensuite pouvoir se livrer à des gestes de composition esthétique. Ces éléments relèvent du rapport à soi qu'il faut établir, afin de conquérir les puissances de son art. Ces conditions implicites sont nécessaires dans la mesure où elles ne préexistent jamais au créé, mais inventent sa possibilité.

Une fois qu'on s'est entendu sur le *pourquoi*, il reste ainsi à se fixer sur le *comment*, ce qui implique de prendre en considération les modalités de l'entraînement. Malgré l'apparente abstraction du travail de la pensée sur elle-même, il s'agit toujours de pratiques très concrètes. À ce titre, Rimbaud parle, dans sa célèbre *Lettre du voyant*, d'un *devenir-poète* qui passe par « un long et méthodique dérèglement de tous les sens ». Et la première tâche de l'apprenti « est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte. Il la tente, l'apprend » (Rimbaud, 1871). Chez Valéry, l'entreprise monumentale des *Cahiers* - « (...) cahier perpétuel » (Valéry, 1973, p.16) - participait précisément d'une telle recherche. À la fois salle d'entraînement pour dresser son esprit et laboratoire pour s'observer et faire « la théorie de (lui)-même » (idem, 1973, p.276), les *Cahiers* étaient le lieu d'une « autodiscussion infinie » (Valéry, 1973, p.229). Ses écrits sont à considérer à la fois comme : « Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnement » (idem, 1973, p.11). Ils étaient un véritable chantier d'expérimentation, fonctionnant en système avec sa production littéraire proprement dite : « Tout ce qui est écrit dans ces cahiers miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif (...) Je parle comme un brouillon à travers mes ratures incessantes, surcharges, refus, et parfois une très nette ligne, un mot essentiel se dégage » (Valéry, 1974, p.599 et 750). Notons ainsi chez Valéry la présence d'une écriture de soi qui est autant tournée vers le *déjà-su*⁸¹ que vers la découverte de ce qui demeure, pour ainsi dire,

80. Comme l'indique Deleuze à propos du plan de consistance : « On n'en conclura certes pas que les concepts se déduisent du plan : il y faut une construction spéciale distincte de celle du plan, et c'est pourquoi les concepts doivent être créés autant que le plan dressé. Jamais les traits intensifs ne sont la conséquence des traits diagrammatiques ni les ordonnées intensives ne se déduisent des mouvements ou directions. La correspondance entre les deux excède même les simples résonances et fait intervenir des instances adjointes à la création des concepts, à savoir les personnages conceptuels » (Deleuze et Guattari, 1991/2005, p.42-43).

81. Il accorde ainsi, dans ses *Cahiers*, une grande importance aux résumés, reprises et synthèses, c'est-à-dire à l'opération essentielle de se *résumer à soi*.

« hors-savoir ». Ainsi, l'exercice des *Cahiers* nous renvoie à la fois à une poïétique visant à *étudier le faire* dans le but de guider la production d'une œuvre (ou de la corriger) et à ce qu'Aristote appelait la praxis, c'est-à-dire une action dont la fin est immanente au sujet qui l'entreprend - impliquant une affection de soi par soi - par contraste avec la production dont la fin est extérieure. Chez Valéry, la création artistique relève d'une éthique et d'une *esthétique de l'existence*, c'est-à-dire de :

(...) pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre. (...) des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d'action, afin de se transformer, de se corriger, de se purifier, de faire son salut (Foucault, 1984b, p.16-59).

L'entreprise des *Cahiers* témoigne d'un plissement de la pensée qui cherche autant à penser son propre fonctionnement qu'à l'affecter, permettant de « (...) lier la connaissance, l'acte de connaissance, les conditions de cet acte et ses effets, à une transformation dans l'être même du sujet » (Foucault, 2001a, p.30). Le tout s'inscrit à l'intérieur d'un processus de création artistique, même si la production de l'œuvre, en tant que telle, est plus ou moins dépréciée ou considérée à titre de simple exercice. La *poïétique intégrée au faire* doit ainsi être considérée comme un champ d'investigation spécifique du *rapport à soi*. Elle doit être décrite en tant que pragmatique et technique de soi. On peut à ce titre insister sur la modernité de Valéry sur ce point, car son attitude face à la création ou aux œuvres de l'esprit est ainsi indissociable « d'un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même », lié à « un ascétisme indispensable », c'est-à-dire qu'être moderne « c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle le dandysme » (Foucault, 2001b, p.1390). Pour Dominique Chateau, l'idée poïétique valérienne naît d'une généralisation moderne (tout subordonner au *faire*) qui implique « non seulement d'affirmer l'intérêt de considérer l'art (ou le monde) du point de vue du *faire*, peu ou prou systématiquement, mais de proposer un point de vue théorique qui affirme la présence et consacre la *prééminence du faire dans l'art* (ou dans le monde – dans tout) » (Chateau, 2000, 243). Comme il le précise, Paul Valéry « à l'instar de Marx, constate que l'on est entré dans l'ère de la « modification du monde » plutôt que son explication, manifestant par là le sentiment que si le sens du monde se transforme c'est désormais dans la pratique transformatrice qui l'agite réellement » (idem, 2000, p.251). Le passage par Valéry nous permet de mieux cerner l'enjeu de l'exercice

poïétique chez l'artiste, et ce, même si le poète entretenait, comme nous le verrons plus clairement au chapitre 5, une relation différente avec la question du possible et de l'impossible que celle que nous cherchons à développer dans ce mémoire. Il faudra, en fait, se demander ce que signifie acquérir et posséder un pouvoir (littéraire, mental, corporel, etc.), ou avoir en son pouvoir la possibilité d'écrire ou de penser.

4.2- Les cahiers de Narcisse et le protocole spéculaire chez Valéry⁸² : le médium et le miroir

Afin de saisir ces mouvements complexes de constitution de soi comme « subjectivité-artiste » et de préciser le protocole spéculaire chez Valéry qui permet de *se voir voir*, il faut en passer par une figure particulière qui parcourt son œuvre pendant près de 50 ans : celle de Narcisse. Cette figure donna lieu à de multiples variations du mythe et se poursuit avec les personnages de l'Ange ou de Teste. Il faut noter le recours constant chez Valéry à des personnages conceptuels ou des figures esthétiques, le passage par toute une série de masques ou d'intercesseurs comme auto-fabulation de soi. La figure de Narcisse offrait une manière de rendre compte du phénomène « réflexif » comme « drame spéculaire » ou « jeu optique », en permettant « d'exprimer tout ce que suggèrent les relations de quelqu'un avec sa propre image » (Valéry cité par Walzer, 1966, p.85). Elle renvoie ainsi à la capacité de la conscience à se saisir elle-même⁸³. Sur ce point, il faut peut-être d'emblée distinguer la narcose, cette stupeur narcissique qui nous colle fatalement à notre propre image, de l'idée d'un *rapport à soi* réflexif ou critique. Si on pense au Narcisse absorbé, abîmer dans son propre reflet, ce dernier n'a absolument aucun recul face à lui-même. On ne peut s'observer véritablement, c'est-à-dire être le « Narcisse de sa propre œuvre », qu'à travers un certain décalage, un retour, une répétition, un écho qui nous fait voir comme un autre. À ce titre, Valéry s'intéressa à la surface impressionnable de l'appareil photographique, par contraste à la surface réfléchissante du miroir de verre ou d'eau : « C'est ainsi que dans le « miroir

82. « Qui me regarde du miroir tandis que je me regarde dans le miroir? Qui est ce « monsieur » qui, me fixant dans les yeux, a l'inadmissible prétention d'être moi? C'est à partir de ces questions que Valéry commence une recherche qui l'occupera sa vie durant » (Magrelli, 2002, p.19).

83. Comme nous le verrons plus clairement au chapitre 4, pour Valéry, il s'agit non pas de saisir la personnalité ou le « je » particulier, mais de se saisir en tant que « Je » ou Moi pur, notre véritable identité et la condition de possibilité de ce je (pense) (le Sujet transcendantal) : « (...) qui est quelqu'un et qui voit ce quelqu'un – c'est-à-dire qui se connaît – donc, est une simple possibilité de sa faculté de voir. Entre autres choses je connais Je (...) Ce que tu dis, Ô Moi, - cela se dit comme de soi-même entre soi et soi – dans un circuit qui reçoit ce qu'il émet comme la bouche percevant son propre goût, le goût de sa salive » (C, XXVI, 300 // (C, XII, 565) » (Valéry cité dans Magrelli, 2005).

photographique » du portrait vient s'immiscer cet élément temporel que Valéry résume dans l'expression de « Narcisse retardé » (Valéry cité dans Magrelli, 2002, p.120). On peut en dire tout autant pour l'écrit⁸⁴ qui implique un écoulement du temps et la possibilité d'un retour, d'une relecture : à la fois se pencher sur une page pour se contempler soi-même, mais aussi poursuivre, amplifier ou modifier des versions « imparfaites » d'une œuvre ou de soi. On peut donc insister sur l'importance de la durée, du revenez-y, du jeu de répétition, mais aussi du double et du dédoublement qui se déploie dans un tel protocole spéculaire. Le thème du « Narcisse retardé » donne de plus lieu à des considérations sur la vitesse de propagation de la lumière, la perception et le sujet qui trouve une résonance très forte autant par rapport au cinéma qu'à l'exercice autopoïétique : « Supposé le temps de propagation de la lumière devenue sensible, le reflet se conformera avec un retard s/c. Mettons une heure! Je quitte la place, je reviens et je vois cette image faire des gestes que j'ai oublié d'avoir faits » (idem, 2002, p.121). Ainsi, chez Valéry, la figure de Narcisse renvoie à un protocole spéculaire :

Sur cette opinion, Valéry est inébranlable, et, presque comme s'il voulait systématiser le « moi est un autre » de Rimbaud, il répète de mille façons la même affirmation : « L'homme ne se reconnaît que...dans un Autre! ». Ce n'est qu'en partant d'une telle dépossession – représentée par la présence dans la glace d'un « personnage étranger » (XXI, p.71/ I, p.847) -, qu'il jugera possible de procéder à une réappropriation de son image (Magrelli, 2005, p.7).

Cette réappropriation implique l'établissement d'un rapport à soi en mobilisant différentes « surfaces » (miroir ou média) de réflexion qui permettent de ramener le regard et la pensée à elle-même, afin de se défaire et de se refaire ou encore de défaire et de refaire sa pratique. Chez Valéry, c'est tout le problème du « sujet » qui est à comprendre comme drame spéculaire, dédoublement, rapport à soi ou encore plissement : l'esprit chez Valéry est *Ouroboros*.

4.3- La chambre d'écho: l'écriture de l'écoute chez les musiciens concrets

Dans le cas qui nous concerne, Narcisse est néanmoins inséparable de son *autre*, de son *double*, de sa *doublure* : Écho, cet autre pli ou *pli dans le pli*. Il s'agit avec Écho de revenir sur le motif d'une réflexivité de l'écoute (s'écouter écouter) auquel nous introduit Peter Szendy. Alors qu'une telle réflexivité ne pose en apparence aucune difficulté pour la vue, c'est-à-dire qu'elle peut être facilement réflexive et réfléchie, « on peut regarder quelqu'un qui regarde (un autre, ou soi-même dans le miroir) », l'écoute est une activité très

84. « Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer. Hommes regardez-vous dans le papier » (Michaux, 1950, p.60).

discrète : (...) il semble impossible d'écouter quelqu'un qui écoute. (...) L'écoute en tant que telle est donc silencieuse, elle ne s'entend pas » (Szendy, 2001, p.168). Comment alors écouter celui ou ceux qui écoutent? Comment *écouter l'écoute* et surtout sa propre activité d'écoute? Une réponse est peut-être donnée par Pierre Schaeffer. Mais comment la musique concrète, en tant que pratique du son, se rattache-t-elle à la poïétique? C'est en voulant ramener l'écoute à elle-même, afin de la problématiser, qu'elle se fait poïétique ou autopoïétique. Ce qui engage nécessairement une forme singulière de protocole spéculaire.

Chez le musicien concret, la réduction phénoménologique visait à saisir l'expérience de perception « (...) en même temps que l'objet qu'elle me livre » (Schaeffer, 1966, p.267). D'ailleurs, l'*époché* schaefferienne, comme exercice de déconditionnement préalable à toute démarche esthétique, est une véritable épreuve transformatrice visant à atteindre le sonore pour lui-même⁸⁵. Pour Schaeffer, « l'art n'est que le sport de l'homme intérieur (...) Comme le sport, l'art est un travail sur soi-même » (Schaeffer cité dans Martial, 1999, p.123). Un tel « sport » a bien entendu une teneur critique, c'est-à-dire qu'il fallait réussir à prendre conscience des réflexes et des automatismes qui déterminent la perception ordinaire et musicale⁸⁶, et parvenir progressivement à les « suspendre » (Schaeffer, 1966, 270). En effet, la musique concrète lutte « (...) non pas exactement contre l'abstrait, qu'elle a aussitôt à récupérer – mais contre l'*a priori* musical » (Schaeffer, 1967, p.13). Contre cet *a priori*, Schaeffer propose la « culture » d'une forme singulière de *surécoute*, afin que l'écoute devienne elle-même le phénomène à étudier. Pour penser et travailler un tel motif (« réflexif » ou critique), Schaeffer accorda, comme nous l'avons vu, une grande importance à un *art de l'écoute* (impliquant le travail de l'écoute sur elle-même). Pour ce faire, il s'appuyait notamment sur les conséquences positives de la situation acousmatique moderne rendue

85. L'entraînement de l'apprenti implique d'abord un premier mouvement de réduction, afin d'atteindre à la « révélation » de l'objet sonore, pour ensuite investiguer et conquérir celui-ci et trouver, progressivement et patiemment, un moyen de reconquérir le musical : « En vérité, je vous le dis, si vous ne réduisez pas votre écoute, vous ne trouverez pas l'Objet Sonore, vous ne toucherez pas l'homme avec votre musique, car l'Objet Musical n'est qu'un Objet sonore convenable » (Chion, 1983, p.12). « Avant qu'un nouvel entraînement ne soit possible et que puisse s'élaborer un nouveau système de référence, approprié à l'objet sonore cette fois, je devrai me libérer du conditionnement créé par mes habitudes antérieures, passer par l'épreuve de l'époché » (Schaeffer, 1966, p.270).

86. « (...) notre lecteur est là, nous le supposons musicien. Nous le savons conditionné, non seulement par des notions acquises, mais par une expérience qui a vraisemblablement précédé, et même formé sa conscience musicale. Si nous l'invitons à écouter, à analyser son écoute, c'est à cette formation particulière qu'il se référera, d'une manière d'autant plus irrésistible qu'elle sera implicite » (Schaeffer, 1966, p.41).

possible par la fixation du son sur un support : « Le magnétophone a d'abord la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer (de nouvelles sonorités), il crée surtout de nouvelles conditions d'observation. On passe ainsi du faire à l'entendre par un renouvellement de l'entendre par le faire » (Schaeffer, 1969, p.98). En fait, la situation acousmatique, c'est-à-dire l'écoute d'un son sans en voir la source, n'est pas nouvelle et ne nécessite, au fond, aucune *machine à son*. Il y a des situations acousmatiques dites naturelles : « La nuit est une situation acousmatique naturelle, une situation où l'on entend des bruits, des voix, des sons, sans en voir la source ni les causes (...) » (Cardinal, 2013, à paraître dans la Revue de la Licorne – numéro thématique sur l'écoute filmique, p.13). Néanmoins, Schaeffer partira de cette simple situation pour mettre sur pied (grâce au magnétophone, au casque d'écoute, au microphone, etc.) une véritable démarche (acousmatique). Il théorise ainsi la coupure causale⁸⁷ consacrant, de ce fait, une nouvelle manière d'écouter (l'écoute réduite), c'est-à-dire qui « se consacre entièrement et exclusivement à l'écoute » en détachant le son de ses causes et de son sens. Le son est alors écouté pour lui-même en tant qu'objet sonore, soit une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres. (Chion, 1983, p.34). La « révélation » de l'objet sonore est le corrélat de l'*écoute réduite*, comme posture ou intention d'écoute, qui ne peut être atteinte que par un sévère procès de déconditionnement. Un tel procès chez le musicien concret est inséparable d'une « machination » de la sensibilité ou des possibilités nouvelles qu'offre la technique.

Bien qu'au cinéma la situation soit différente compte tenu de l'importance que conserve l'écoute causale, il y a là quelque chose d'essentiel pour le développement de l'écoute du praticien et pour le développement des moyens d'expression sonores au cinéma, et ce, au moins sur deux aspects. D'une part, un tel protocole d'écoute rend bien compte de la résolution de Schaeffer de ne jamais séparer le *faire* et l'écoute : l'écoute du musicien, sa formation ou son dressage sont inséparables de la technique et engage une véritable logique de l'usage et d'expérimentation. Ceci est tout aussi vrai pour une *écoute praticienne*, c'est-à-dire investie dans une pratique spécifique (par exemple, le cinéma) et qui vise à composer les

87. Chion qualifie une telle coupure d'*acte fondateur même de la musique concrète* : « car il (le musicien concret) a fait son deuil de la présence de la cause et surtout, il sait couper l'objet sonore de sa source réelle – pour faire entendre le cas échéant, des sources imaginaires, voire plus de sources du tout (...) » (Chion, 2009, p.24).

qualités matérielles du son en fonction d'une fin (audio-visuelle) singulière. Dans ce cas, faire *celui qui peut faire l'œuvre* passe d'abord par un entraînement et un art de l'écoute, mais en utilisant les outils, les supports et les prothèses à sa disposition autant qu'en apprenant les gestes techniques nécessaires au travail de composition du matériau :

La prise de son ne s'apprend que « sur le tas », mais quelques remarques, nous l'espérons, stimuleront encore plus l'initiative. A priori, on ne peut prévoir toutes les possibilités d'un corps sonore en le voyant, ni même en l'écoutant à l'« oreille nue » : ceci à cause des étonnantes possibilités de grossissement du micro, qui compensent son incapacité de cadrer et qui créent des phénomènes sonores tout à fait nouveaux (Chion, 1982, p.33-34).

On voit bien comment le va-et-vient entre le *faire* et l'*écoute*, en tant qu'il engage des « équations » à plusieurs variables (qu'il faut manipuler, doser, etc.), peut engager une véritable logique de l'usage. Il faut expérimenter en créant un dynamisme entre l'écoute, le matériau et les outils techniques, afin d'en dégager le potentiel expressif des « rencontres » de l'écoute, du matériau, des microphones, de tels filtres acoustiques, etc. Ceci dans la mesure où les possibilités d'un appareil technique ne sont pas données ou du moins ne se réduisent pas nécessairement à son protocole d'usage officiel : « (...) c'est en frappant un corps sonore de diverses façons qu'on en tire des effets variés et qu'on découvre son potentiel, mieux que par la génétique du luthier (...) » (Schaeffer dans Pierret, 1969, p.14). Ce n'est que par l'exercice que l'apprenti peut développer une familiarité avec le matériau et la technique, afin de saisir ce potentiel expressif hors des usages convenus et des possibilités codifiées. D'autre part, l'art de l'écoute impliqué dans le travail du musicien concret est avant tout un *art d'écoute de soi*, de sa propre activité perceptive et de son propre faire qui exige un développement temporel et engage un procès de déconditionnement (un « long et méthodique dérangement des sens »), inséparable des possibilités de réécoute que permet la sono-fixation. En effet, l'exercice d'*autopoïétique* chez le musicien concret est inséparable des notions d'*ergo-audition* (s'entendre *faire*, *en train de faire*, *en train d'émettre des sons*) et de sono-fixation, auxquelles Chion accorde une grande importance dans sa description du genre musical qu'il pratique. En effet, la réduction phénoménologique est inséparable d'un protocole spéculaire impliquant d'abord de s'écouter faire pour éventuellement s'écouter écouter. Dans un tel cas, les exercices d'*ergo-audition* permettent de nous mettre nous-mêmes *sur écoute*, précisément pour cultiver une *surécoute* critique. Nous pourrions ainsi, en paraphrasant le poète Valéry, dégager un principe phare de la pratique d'un art des sons fixés

autant chez le musicien concret que le créateur sonore au cinéma : « j'ai toujours fait ma musique en m'écoutant la faire, mais surtout en me réécoutant la faire ».

Selon Chion, trois conditions sont à remplir afin de réduire son écoute : « la captation sur bande magnétique, l'isolement de la sensation en supprimant la vue, et la répétition de l'écoute à l'aide d'un enregistrement » (Chion, 1993, p.3). Il insiste ainsi sur l'importance cruciale d'une détermination du genre concret comme *art des sons fixés*, le son fixé, au-delà de ses effets industrialisants, étant « considéré de façon positive comme un objet stable, matière d'une composition » (Chion, 2009, p.5). La musique sur bande est à la fois un nouveau mode d'être de l'œuvre (elle n'existe pas en dehors du support qui la fixe) et un mode singulier de composition, qui part du son sans jamais passer par une partition. D'ailleurs, en accord avec cette lecture, François Bayle considère que l'invention de la musique concrète relève d'une « ressource insoupçonnée encore : celle du son fixé sur support et accessible à partir de celui-ci, sans devoir revenir aux causes acoustiques initiales » (Bayle, 1999, p.140). Cette invention, liée à « l'utilisation créative de l'enregistreur de disque » (idem, 1999, p.140), ouvre un immense sentier expérimental « grâce à cette brèche technologique » alors que « plusieurs degrés de liberté surgissent (...) par rapport aux choses, par rapport au temps, et même par rapport aux instants du son » (idem, 1999, p.140). En fait, la sono-fixation est le principe implicite qui sous-tend celui de la démarche acousmatique. Le support d'enregistrement se donne alors comme surface sensible d'« écriture » qui permet, avec le magnétophone, le casque d'écoute et les microphones, de construire une sorte de *chambre d'écho*. Dans cet espace de rencontre et de travail singulier avec les signes sonores, c'est la répétition comme méthode d'entraînement de l'écoute qui est centrale. L'enregistrement sur support permet non seulement une expérience acousmatique médiatisée, mais de réécoute, un revenir qui renouvelle l'expérience d'écoute et d'ergo-audition, permettant d'éloigner le présent de l'écoute : « Seul devant ses appareils (...), le « musicien » quitte la rive du monde où la production éphémère du son obéissait à la loi mécanique, cartésienne, liant chaque fois singulièrement, cause à effet. Les machines forment une nouvelle chaîne causale, capable de reproduire le même effet-image, disponible facilement au gré de l'expérimentateur » (Bayle, 1993, p.27). Cette possibilité de réécouter permet, au fil

des écoutes successives, de déplier cette expérience perceptive, de la raffiner en rendant progressivement perceptibles les plus infimes fibres du tissu sonore (tout comme aux mécanismes de l'écoute), tous ses plis et replis : « (...) la répétition constitue en fait l'expérience d'une imprégnation selon des niveaux différents de conscience » (Bayle, 1993, p.27) ou encore d'élargissement de la conscience et de la perception. Comme nous l'avons vu, pour Bayle la pensée est « mise en travail par le sonore objectif, celui-ci devenu objet maniable (par la fixation sur support) sur lequel peut s'exercer l'expérience » (Bayle, 1993, p.17). La réécoute permet d'observer le mouvement de l'intuition auditive, « ces fourmillements de la pensée » excitée par « la motion sonore » (idem, 1993, p.17) et d'en raffiner la saisie. Si on revient au motif de la réflexivité (*écouter l'écoute*), nous pourrions préciser qu'il s'agit en fait pour le musicien concret d'*entendre ouïr*. Dans ce cas, le rôle du support, pour une écoute tournée « vers l'activité du sujet percevant » (Chion, 1983, p.26), est d'assurer le passage de la perception brute (ouïr) à une perception qualifiée des objets sonores (entendre) :

On n'a pas de prise sur ce qui est donné à ouïr ; le donné est nécessairement repris. (...) Ouïr est dans un présent inaccessible à la conscience ; c'est après coup qu'on entend et écoute ce qu'on a ouï ; on le retrouve au futur comme un fantôme ou un revenant. Ouïr est au-delà d'une limite ou d'une frontière de la présence, dans un fond hors champ de la perception consciente (Cardinal, 2013, p.7-8, à paraître dans la Revue de la Licorne – numéro thématique sur l'écoute filmique).

Dans de telles conditions, le rapport temporel, spatial et perceptif au son est modifié autant que le geste de composition. Le support devient un outil indispensable à l'entraînement de l'écoute, à travers la mise en place d'une « chaîne indéfinie d'actions de production/réactions d'écoute » (Bayle, 1993, 30). Comme l'indique Bernard Stiegler, c'est toute une transformation de la mémoire (rétention tertiaire) qu'implique le support d'enregistrement : « (...) ainsi, avant l'invention du phonographe, il était absolument impossible d'entendre deux fois de suite la *même* mélodie » (Stiegler, 2005, p.2). Ce travail de la mémoire est pour lui hypomnésique, c'est-à-dire qu'il passe par un support ou un prolongement technique externe au cerveau proprement dit. Il nous renvoie ainsi aux diverses formes de l'écriture de soi (dont les hypomnemata) et vient modifier toute l'économie de l'ascèse des créateurs sonores (musiciens ou autres) et les modalités du protocole spéculaire mis en place pour problématiser l'écoute et sa pratique.

4.4. Franck Warner : un musicien concret au cinéma?

Frank Warner est une figure importante de la création sonore dans le cinéma américain⁸⁸. Au cours des années, il occupa différents postes au sein de la chaîne de production conventionnelle associée aux milieux professionnels (*sound editor*, *supervising sound editor*). Néanmoins, il se spécialisa dans la composition d'ambiances et d'effets sonores pour le cinéma de fiction narratif, c'est-à-dire que son «écriture» est plus spécifiquement faite de « bruits » (d'effets sonores) servant à « sonoriser » le monde raconté (*sound effect editor* et *supervising sound effect editor*). Bien qu'il ait principalement œuvré dans le cadre des studios hollywoodiens, ce dernier a développé une manière originale de travailler. Artiste acharné, expérimenté et inventif, ce dernier est conscient de la richesse perceptive, esthétique, matérielle et formelle du son ou du bruit. Celle-ci est en ce sens marquée par un effort d'exploration des puissances sonores au sein du complexe audiovisuel : l'écoute est au cœur de sa pratique. Il recourt à une méthode particulière pour la création de sons et de groupes de sons : après chaque film, il détruit l'ensemble des effets qu'il aura composés, exception faite de la sonothèque montée pour la série des Rocky. Une telle méthode prend en considération les problèmes centraux de l'expression cinématographique et de la singularité stylistique des œuvres : chaque film, chaque personnage, chaque scène, chaque occurrence sonore, etc., engage la composition d'un matériau sonore singulier et d'agencements audio-visuels uniques, inséparables du contexte filmique, de sa nature problématique et de la production d'un sens audio-visuel en tant qu'*événement singulier*. On retrouve chez Warner une approche de la création semblable à celle de Walter Murch et sa *science des patterns*, « science » que Warner entend lui aussi respecter, et ce, même si son rôle dans la production est souvent réduit à une forme de « bruitage ».

La première lecture du scénario est pour Warner l'occasion d'une importante prise de notes. Il se demande, ou interroge sa femme : « What do you think this sound would be like? Sometimes she'd say something that might key me into the abstract side of it » (Warner dans Lobrutto, 1994, p.28). Ces premiers échanges ont donc une fonction d'amorce pour l'artiste.

88. Rocky II (1979), Rocky III (1982), Rocky IV (1985), Little big Man (1970), Harold and Maude (1971), Close Encounter of the third kind (1977), Iceman (1984), Taxi Driver (1976), Raging Bull (1980), King of Comedy (1983), Shampoo (1975), Roxanne (1987), St-Elmo's Fire (1985), Hot to Trot (1988), etc.

Précisons que Warner ne se questionne pas ou ne questionne pas sa femme sur les *sources sonores*, mais sur la *qualité acoustique* des sons produits par elles. Bien entendu, le dépouillage du scénario implique l'identification de sources, qu'elles soient d'emblée inscrites de manière explicite dans le scénario ou simplement plus ou moins suggérées, une part du travail du monteur son étant précisément de sélectionner ce qui sera ou non entendu (que ces sons soient ou non visualisés ou qu'ils soient justifiés par le contexte narratif et le vraisemblable de la scène). Ici, l'identification (ou le découpage en « unité » ou source sonore) est inséparable d'une qualification du sonore, c'est-à-dire d'une description ou d'une saisie des qualités internes des sons associées à telle ou telle source. Warner travaille donc autant à partir des sources sonores que des sons. Il est alors à la recherche d'une certaine « couleur » ou d'une certaine sonorité. Plus précisément, ce qu'il cherche, c'est à se lancer en direction d'une écriture abstraite du son. Cet usage abstrait du son implique que la plastique ou la matérialité sonore⁸⁹ (masse, timbre harmonique, grain), soit chargée d'une valeur expressive spécifique. Par exemple, pour sonoriser les armes et gadgets dont se dote Robert de Niro dans *Taxi Driver*, Warner composa des effets sonores qui résonnaient avec le caractère et l'intériorité du personnage à ce moment : « What was your intent behind what they should sound like? I said, “Be mean, make that as mean as you can”, because this guy was setting out to do bad things. “So make it *sharp and hard*” » (Warner, dans Labruzzo, 1994, p.34). Un son peut donc être chargé d'une valeur abstraite, il peut être « mean » dans un contexte filmique singulier, c'est-à-dire que non seulement il aura une fonction naturaliste (vraisemblance du monde raconté), narrative et dramatique (participe au développement et à la cohérence du récit), mais certaines qualités du son (une « dureté », un « tranchant ») peuvent s'agencer avec les autres données sonores et visuelles du film, le contexte narratif, dramatique et thématique, pour acquérir une valeur expressive et faire éprouver au spectateur des sensations et des affects (fonction plastique), c'est-à-dire de l'affecter ou de le « toucher » par un rythme, une intensité, des vitesses, un timbre, etc.

89. Il faut préciser ce qu'on entend par la matière d'un son et insister sur la façon dont celle-ci est inséparable de sa dimension formelle et temporelle : « Dans un son, la matière est ce qui se perpétue à peu près tel quel à travers la durée, ce que l'on pourrait isoler si on l'immobilisait pour entendre ce qu'il est à un moment donné de l'écoute. La forme représente le trajet qui façonne cette matière dans la durée et la fait éventuellement évoluer. Dans la généralité des cas, la forme et la matière d'un son évoluent de concert » (Chion, 1983, p.116).

Warner ne s'arrête donc pas à une simple sonorisation vraisemblable du « monde raconté » ; il ne se contente pas de faire entendre un certain nombre de sources et d'occurrences sonores présentes à l'image ou hors-champ, un son dont le spectateur pourra éventuellement identifier la cause filmique (la source à l'image) lui permettant ainsi de construire progressivement une scène diégétique. Ce qui constitue, comme nous l'avons vu, un usage très répandu et conventionnel du bruit au cinéma. Il ne limite pas non plus le son à une fonction narrative et dramatique (déploiement d'une intrigue ou d'une action dramatique), qui contribue aussi au processus de diégétisation. Par contre, il ne fait pas non plus l'inverse. Son écriture n'est pas sans liens avec ce qui se déroule à l'image ; elle n'est pas indifférente aux enjeux narratifs, figuratifs, dramatiques et thématiques du récit. Bien au contraire, il cherche à déployer une véritable « science des patterns » (au sens de Murch) en fonction de ces enjeux, le son ne faisant jamais cavalier seul. Cependant, il veut s'emparer de la réalité physique du son, de ses multiples dimensions (l'ensemble de ses déterminations morphologiques), afin d'extraire des valeurs abstraites et d'en faire de nouveaux moyens d'expression cinématographiques. Ceci implique pourtant d'accorder une importance décisive à l'expérience plastique du son au cinéma, ce qui n'est pas coutume dans le cinéma commercial qui cherche plutôt à neutraliser l'adresse directe au corps du spectateur/auditeur au profit d'une participation imaginaire par le relais d'un certain ordre du voir et de l'écoute.

Warner fut l'apprenti de Jack Foley, expérience qui aura une importance décisive pour sa pratique. C'est sa posture d'écoute entière qui demeure en un sens liée à cette initiation. En effet, bien que Warner utilise fréquemment des banques de sons préenregistrés afin de confectionner son matériau de travail, il n'hésite pas, lorsque les circonstances l'exigent, à recourir à la prise de son ou au tournage sonore, sélectionnant les espaces de diffusion des occurrences à enregistrer, employant souvent des corps sonores « inusités » ou des instruments traditionnels employés de manière atypique, comme il est coutume chez les bruiteurs⁹⁰ ou comme il est d'usage chez de nombreux musiciens concrets. Néanmoins, qu'il s'agisse de capturer des bruits ou de les composer (avec du matériel déjà sur support), Warner

90. À ce sujet, Warner mentionne les difficultés rencontrées lorsqu'il dû, sur *Close Encounter of the third kind*, « sonoriser » la boîte aux lettres emportée par le passage d'une soucoupe volante. Après une longue méditation, c'est finalement le grincement de sa chaise de travail qu'il utilisa, car ce dernier comportait, sur le plan acoustique, les caractéristiques qu'il recherchait afin de communiquer l'immense énergie impliquée par un tel passage.

est l'auteur de la substance sonore des sons qu'il utilise. Ceci implique d'abord un aspect « performatif » ou bricoleur, qui évoque le travail du bruiteur par le rapport complexe entre la main, l'écoute et le regard (exercice perceptif, cognitif et corporel). Par exemple, lorsqu'il travaille à « mettre en son » la combinaison des sources sonores d'une scène visuelle (fonction naturaliste, narrative et dramatique du son), il reprend un aspect fondamental du travail de bruiteur en s'exécutant avec ses « instruments » *devant* l'image. Mais l'importance décisive qu'acquiert la qualité sonore dans son travail inscrit Warner dans la tradition marquée par Pierre Schaeffer et poursuivie par Michel Chion. Warner travaille toujours la « main à la pâte » avec magnétophone et bande magnétique, procédant à de multiples manipulations, dans un va-et-vient entre faire et écoute, afin de constituer un matériau sonore très riche qui portera cette signature acoustique singulière recherchée. Tout comme les musiciens concrets, il tire d'ailleurs profit du mode d'écoute acousmatique ainsi que de la réécoute que permet l'utilisation du support magnétique, l'écoute et la réécoute acoustique permettant un travail minutieux sur la matière sonore :

My work on any Library for a picture was all done by hand- no synthesizers. I would slow up, speed up, reverse a lot of sounds, or control the frequency variance, going upscale or downscale. The sound were on 1/4-inch tape on five-inch reels. I would put it on fast reverse or fast forward and would physically control the speed with my hand. My assistant was recording everything I did on 35mm mag – everything until I told her to stop and we'd go on another project. So I had no idea what was working until I heard it back. We would sit and listen to it, and I would say, « Well, maybe now I can vary the speed. ». Then I would vary the speed and arrive at what I wanted. In doing it by hand you can't control something precisely like you can with a electrical control. So a slip of my hand could be magic that just happened (Warner, dans Labruzzo, 1994, p.29).

Mais voilà, pour parvenir à écrire abstraitement avec du son, l'identité de la source (naturelle ou imaginaire) n'est jamais garante de sa réalité acoustique cinématographique. Au-delà d'une recherche de réalisme ou d'authenticité et des conventions cinématographiques, ce dernier cherche le « bon » son, mais qui n'est pas nécessairement le « vrai » son. Il fait le détour par une étape où il se force à sortir de l'évidence qu'impose une source sonore spécifique :

If I'm questioning a sound, don't tell me that you used the real thing as an answer. You haven't allowed yourself to ask, Is it the right sound for what the script is saying, for what the director is trying to say on the screen? (...) For Barbarosa I wasn't saying "It's a western, I've got to have just horse effects". I used airplane, automobile, and train, etc. (...) A great key to me was to be abstract and really get off the obvious, get off what you think it has to be. I force myself out of the pattern. The real sound is not necessarily the right sound. Sound is an element that is easy to apply abstractly. Once you realize the capability, you're really painting the sound (Labruzzo, 1994, p.30-40).

Pour chaque film, il passe donc à travers sa sonothèque inventoriée dans des cahiers. Il possède l'une des plus grosses *sound library* indépendantes, laquelle contient notamment des sons d'animations (zips, zaps, zings, etc.) et des *musical cues* qu'il aime utiliser (ou dissimuler) dans toutes ses compositions. Plus précisément, Warner lit le scénario, converse avec sa femme et fait le tour de A à Z dans ses cahiers, fait une présélection et va ensuite écouter les sons. Il construit ainsi progressivement une sonothèque singulière pour chaque film, sa sélection étant guidée par un système idiosyncrasique de notation et de description du matériau sonore (grâce à l'utilisation de couleurs) en fonction de valeurs abstraites spécifiques qu'il accorde à différentes sonorités eu égard aux caractéristiques du projet sur lequel il travaille :

When you catalogue sounds for your library what kind of language did you use to describe them? I gave them musical definitions, colors – it wasn't only word. I used a lot of red sound, blue sound, green sounds, which meant somethings only to me (...) Red to me was more of a hard, mean sound; blue could be more passive. Green could be pastoral, very light and airy. It often depended on what my mood was when I started writing about combination of sounds for the picture (Labrutto, 1994, p.29).

Le dépouillage sonore chez Warner a donc un caractère particulier. En fait, il entreprend de dégager, dès la première lecture du scénario, l'ossature dramatique et thématique du film. Il développe ainsi une cartographie « affective » de l'œuvre. L'objectif de Warner c'est d'entrer « into the mind of the character »⁹¹, afin de créer des échos ou des résonances de l'« intérieur ». La conception sonore serait ainsi une sorte de portrait spirituel, mais qui vaut au fond pour l'ensemble du film et qui ne se réduit pas à la construction de points d'écoute internes (auricularisation interne) ou subjectifs. Par le fait même, il attribue de manière idiosyncrasique (selon ses *moods*)⁹² des couleurs musicales à certains sons (qualification de sa matière comme trait d'expression), liées à des impressions affectives et sensibles. Par contre, Warner ne semble pas souscrire à une quelconque métaphysique de la musique et de la couleur qui lierait de façon rigide et invariable une émotion précise, une sonorité et une couleur. On relève ici l'utilisation d'un solfège expérimental permettant de décrire le matériau sonore, afin d'y repérer des valeurs abstraites qui serviront à sa composition. Warner pense d'emblée dans les termes d'une combinaison des sons. Son

91. À la question de Labrutto : “Do you have an overall philosophical approach to creating sound for film?”, Warner répond : “It is basically getting into the mind of the character” (Warner, dans Labrutto, 1994, p.34).

92. Que son système soit idiosyncrasique, ceci n'empêche en rien que son écoute ne puisse atteindre à l'impersonnel et sache capturer des forces non sonores que pourront expérimenter les spectateurs en fonction de leur propre puissance de vie, c'est-à-dire leur capacité d'affecter et d'être affecté.

système de classement et de description des sons par couleur permet d'entrevoir (ou d'entendre) des rapports et des collages (de sons) non conventionnels sur la base de la qualité plastique propre au matériau qui vient court-circuiter les réflexes (ordinaires ou cinématographiques) du dépouillage et du montage. En effet, Warner travaille essentiellement par combinaisons « insolites » de divers sons, c'est ainsi qu'il compose des effets sonores aux qualités atypiques ou singulières et lutte à sa manière contre le « cliché » perceptif.

Sur le plan pratique, non seulement Warner veut faire vivre une expérience plastique du son, mais il travaille toujours par combinaison non seulement pour composer un « objet sonore », c'est-à-dire « une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture, ses qualités et ses dimensions perceptives propres », à incorporer éventuellement dans une « structure » expressive, mais aussi pour composer l'ensemble des « objets » entre eux autant qu'avec l'image et le récit, le travail sur l'objet sonore étant inséparable de l'emploi projeté à l'intérieur d'une démarche expressive. Warner expérimente et manipule le matériau afin de composer des objets sonores dont la qualité singulière obtenue par toute une série d'opérations matérielles et techniques (collage, juxtaposition, choix inusités des matériaux de base, en manipulant vitesses, intensités, formes, textures, etc.) servira les enjeux spécifiques du film sur lequel il travaille. Il crée pour ainsi dire un double sonore du film, sans être un plan autonome valant en soi, qui remet en jeu ses forces génétiques. Il lit, regarde et écoute le scénario et les images pour construire et y inscrire un véritable point d'écoute (sorte de « greffe » sur le corps de l'œuvre). Il s'agit bien entendu d'une écoute plastique, d'une réécriture qui permettrait ultimement que le son acquière une importance décisive comme « collaborateur » (en venant travailler les lignes de force du matériau visuel, en creusant des correspondances, en créant des chocs et des amalgames expressifs, etc.). Le travail de Warner ne se réduit pas non plus à la sélection d'une matérialité sonore pour chaque source visible à l'image. Il sélectionne et distribue les sons qui seront entendus (entendus sans être vus, vus sans être entendus, etc.) de manière à créer des révélations d'espace et de temps, impliquant autant la matière que la forme des sons, leurs agencements entre eux et avec les composantes de l'image.

En effet, lorsque Warner compose les sons entre eux, il se place d'abord et avant tout dans une posture d'écoute réduite (écoutant le son pour lui-même) et une posture d'écoute praticienne (cherchant éventuellement des valeurs expressives sur le plan audio-visuel). Lorsqu'il plonge dans sa sonothèque, à la recherche de qualités sonores et non des sources sonores, il tire profit de la coupure causale. C'est en opérant une rupture de la relation causale qu'il peut parvenir à écrire abstraitement avec le son. Chez Warner, la fonction figurative et narrative du son est inséparable d'un souci plastique, ce qui implique une écoute plurielle, en tension, et peut mettre en jeu autant une écoute réduite que l'écoute ordinaire. Du moins, c'est ainsi qu'il travaille, et son objectif est bien de partager une telle écoute, c'est-à-dire de faire vivre aux spectateurs une expérience complexe de l'écoute à même de « perplexer » leur perception, dans la mesure où « les quatre écoutes sont chacune une répétition à distance de toutes les autres, c'est-à-dire une répétition et une hiérarchisation » (Cardinal et Dallaire, 2010, p.26). Le travail de Warner implique un circuit complexe de l'écoute mettant en jeu relais, concurrence, co-occurrences et imbrication. Ce qui, est au fond, tout à fait fréquent, même dans le cas d'une écoute spécialisée :

« Si réduite que soit l'écoute de l'objet sonore pour lui-même, on ne saurait décoller son envers de son endroit, et les adhérences qu'elle garde avec les deux visées qui habituellement dépassent l'objet : « Qu'est-ce qui arrive » et « Qu'est-ce que ça veut dire? ». (...) Nous pouvons changer de direction d'intérêt, sans bouleverser fondamentalement l'intention constitutive qui commande la structure : cessant d'écouter un événement par l'intermédiaire du son, nous n'en continuons pas moins à écouter le son comme événement sonore » (Schaeffer, 1966, p.271)

Le travail de Warner sur *Raging Bull* (1980) est intéressant dans la mesure où la commande passée par Scorsese, en ce qui a trait à la sonorisation des combats, était somme toute atypique - c'est un exemple évident d'une composition intentionnelle des sons entre eux autant qu'avec l'image. Aucune musique n'avait été prévue durant les affrontements, Warner devait composer le « score » avec des effets sonores et des ambiances, c'est-à-dire une musique de bruits ou une forme singulière de « musicalisation » de la « bande-son » et un devenir « chorégraphique » du filmique qui donnerait lieu à quelque chose comme une musique de film. Ce qui par la force des choses tend à court-circuiter la distribution et la hiérarchisation classique des composantes sonores par rapport à l'image visuelle. Pensez à un passage très riche sur le plan sonore, alors que le personnage de Robert de Niro combat pour une dernière fois contre Robinson (partie finale du combat à partir de 1:39:10). Ainsi, le portait spirituel du boxeur LaMotta chez Scorsese et la dimension abstraite croissante des

combats dans le film culminent dans cette scène. Ce qui permet au travail abstrait du son chez Warner de se déployer. Il ne s'agissait pas alors de verser dans l'irréel, mais d'ouvrir une « brèche », de « creuser » le sonore non seulement pour atteindre l'âme du personnage, mais pour y inscrire un point d'écoute spirituelle qui nous donne à entendre son expérience « intérieure », c'est-à-dire que le combat a pour LaMotta une dimension ascétique et mystique. Scorsese insiste en entrevue sur la culpabilité consubstantielle au personnage qui est au fond de lui-même convaincu de son indignité et qui lutte sans cesse avec lui-même, les combats étant à la fois métaphore d'un tel conflit et des rituels de châtement : « La véritable violence est interne. Je sais pertinemment qu'un nez cassé ne saigne pas à ce point. Cette vision devient une projection mentale. (...) Que voit-il alors? Il voit son sang exprimé par l'éponge, son corps que l'on prépare pour le sacrifice. Pour lui, c'est un rituel religieux » (Scorsese dans les suppléments du DVD : édition spéciale du collectionneur, double disque, MGM).

La séquence débute (1 h 37 min 1 s) alors que les deux pugilistes (LaMotta et son ombre) sont dans leurs coins respectifs. Le début de la séquence est marqué par un « effet de sourdine » obtenu notamment par ralentissement des sons et de leurs poids sonores, alors que l'image est légèrement ralentie. On voit le corps meurtri, l'éponge gorgée de sang. La 13e ronde débute alors qu'apparaît la retransmission du combat à la télévision. Avant que les boxeurs se lèvent, les voix (médiatisées) des commentateurs disparaissent soudainement par une coupe franche. Succède alors un silence et une montée progressive de l'ambiance sonore. Cette variation sonore - inséparable d'un travail plastique du son -, peut alors *faire voir* des qualités de l'image ; dans ce cas, son léger ralentissement, la tension entre les deux hommes, qui créent un moment de suspension dramatique. Un tel motif structure en fait toute la séquence. À 1 h 38 min 46 s, l'action s'interrompt un instant, les deux boxeurs se faisant face (dans un champ-contrechamp), LaMotta coincé dans les câbles. Alors que la caméra est sur Robinson, celle-ci bouge, se recule un peu et resserre, pour finalement recadrer Robinson dans un mouvement arrière, accompagné par un changement d'éclairage, une baisse de l'ambiance sonore et la venue de sons de respirations ralentis. Le travail sonore permet d'installer un tel moment de « suspension » notamment en faisant voir (ou voir autrement) les mouvements de caméra et le changement d'éclairage et qui est au fond un bon moment pour

forcer le spectateur à l'écoute non seulement de sources, mais aussi de qualités sonores, et de leurs compositions entre-elles et avec les qualités visuelles. Et selon la même logique (de la sensation), le tout éclate avec une sorte de « rugissement ». Le passage qui suit est très riche sur le plan sonore. Il donne lieu à une accumulation et un enchaînement complexe : de coups avec une « lourdeur » et une « fermeté » caractéristique qui trouve un prolongement dans des vrombissements en basse fréquence ; de flashes photographiques présentant quelque chose de tranchant ; et une masse tonique qui travaille plutôt les hautes fréquences, se prolongeant dans les cris de la foule. Le tout forme un système complexe et variable de relais, d'écho et d'unisson qui compose entre eux des qualités sonores qui s'agencent elles-mêmes avec différentes composantes de l'image (avec tel rapport noir et blanc, avec telle intensité lumineuse, avec tel tremblé de la caméra, tel geste des corps, etc.). Ce véritable bombardement donne à ressentir la violence qui habite et martyrise le boxeur (cette scène est très explicitement associée pour Scorsese à la *Passion du Christ*), mais précisément en laissant montée une « violence » de la sensation qui tend à faire éclater la représentation organique d'une intériorité représentée ou figurée (au sens de figuratif) par le rabattement de l'image sonore sur l'image visuelle. Ici, l'exploration de la tension entre les deux régimes perceptifs du voir et de l'écoute, permet au contraire de dés-organiser dans une certaine mesure la figure d'une intériorité filmique construite par le point d'écoute et de vue associé à l'expérience du personnage. De plus, c'est tout le travail sur l'identification des sources qui est lui-même emporté. Le bombardement visuel et sonore est ponctué par une même tendance à faire passer (par le travail sur la qualité acoustique des occurrences permettant d'identifier des sources) dans divers « espaces » de diffusion du son : on passe d'une représentation plus ou moins naturaliste au monde « interne » de Lamotta ou encore à un espace médiatisé à travers la retransmission (sonore) des commentaires sur le combat. Le travail sur les cris de la foule (effets de distances, transformation ou déformation dynamiques de sa forme et de sa matière, son composé et composite donnant un tissu opaque, etc.) donne véritablement l'impression d'un point d'écoute « interne », mais qui occasionne un jeu spatial et temporel qui dépasse le simple monologue intérieur du personnage pour en faire une sorte de dialogue polyphonique et hétérogène. Du moins, jusqu'à un certain « seuil » de désorganisation de l'organisation organique de l'espace diégétique du cinéma narratif-représentatif dominant.

Ajoutons à cela les quasi-rugissements, des vrombissements, un sifflement qui monte dans les aigus, un « vent » inquiétant, des « effets sourdines », etc.

Ainsi, lors du combat, il est possible d'identifier plus ou moins la plupart des occurrences au niveau diégétique (coups, respirations, flashes photographiques, cris de la foule, etc.) qui acquièrent pourtant une qualité abstraite compte tenu de leur « plasticité » singulière, servant non seulement l'intensité dramatique et la violence de la scène, mais aussi à inscrire un point d'écoute « spirituel », à même de faire éprouver au spectateur la *violence de la sensation* (par contraste à la violence du représenté ou du figuratif). Le tout contribue à transfigurer la scène, rendant sensible par l'écoute des vitesses, des durées, des énergies, des gonflements, des matières qui s'entrechoquent, une « âme » qui se déchire, des forces qui travaillent cette âme (cette forme, ce sujet, cette intériorité, cet organisme). On peut clairement identifier une fonction rythmique et plastique du son ainsi qu'une composition des qualités matérielles des sons et des groupes de sons entre eux, Warner ayant travaillé sa matière dans un tel but. Sa posture d'écoute « spécialiste » oscille entre une écoute réduite, une écoute praticienne et une écoute ordinaire. La mouvance du son et la nature singulière de la représentation sonore (bien entendu en dialogue avec l'image) assurent dans cette scène un « voyage » initiatique, la rencontre d'un « seuil » en donnant à l'espace et au temps filmique une dimension nouvelle. Chion évoquerait bien entendu le phénomène de *synchrèse* pour expliquer que de tels sons (les coups par exemple) malgré leur qualité matérielle non réaliste trouvent un ancrage dans l'image. Néanmoins, il y a chez Warner un excès, une plus-value alors qu'il cherche à « répondre » aux impératifs narratifs, naturalistes et dramatiques du son qui menace l'équilibre de la représentation pour laisser poindre quelque chose de figural – c'est-à-dire un espace instable en deçà de la représentation ou le corps-sans-organe qui bouillonne sous l'organisme - qui favorise un rapport sensoriel entre un lieu plastique (que contribue à construire les sons) et l'espace spectatorial. Ainsi, au-delà de ses fonctions narratives et naturalistes, le son peut donc avoir une fonction plastique (lié à la qualité des sons, à leur composition entre eux et avec l'image, à leur fonction – rythme, scansion, ponctuation, orientation, amorce, etc. - dans la composition audio-visuelle, etc.) qui peuvent faire éprouver au spectateur des durées, des rythmes, des matières, des forces.

À ce titre, pour Cardinal, la construction de l'espace filmique par l'écoute est liée à des processus perceptifs et cognitifs complexes : « L'écoute ordinaire, comme l'écoute du spectateur de cinéma, n'est pas une simple activité d'absorption d'un phénomène physique dans le pavillon de l'oreille. Elle engage des processus perceptifs et cognitifs complexes et concurrents qui cherchent à saisir la mouvance et l'éphémère du sonore. Plus encore l'écoute est une activité double et divisée » (Cardinal, 1995a, p.94). L'écoute du spectateur ordinaire est en effet divisée, car il n'entend pas d'abord des sources, mais bien des matières sonores qui l'affectent⁹³, le rabattement sur une cause étant un processus concurrent qui ne met pas en jeu un réflexe inné infaillible (la *synchrèse* de Chion), mais une construction. Il n'y a pas là une division nette, étanche, mais le tout renvoie plutôt à « un champ de forces entre deux pôles ». L'écoute est ainsi divisée entre le son et la source, elle « prend toujours en charge deux dimensions d'un même événement sonore. Elle saisit une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur » (idem, 1995a, p.1). Les deux mouvements qui caractérisent l'écoute, soit le geste de saisie de la dimension acoustique et l'identification d'une source, impliquent un dédoublement de l'expérience spectatorielle : expérience de la spatialité des sons, qui permet de former un lieu plastique en fonction du timbre des sons et des liaisons entre les sons ; construction mentale d'un espace analytique induit à partir des sources sonores identifiées. Un tel processus finit par produire une source sonore filmique et une scène diégétique. L'important à retenir c'est que l'unité est toujours à conquérir entre le son et la source, celle-ci labile, fragilisée : « L'unité conquise de la source sonore filmique est le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes divisés du son et de la source » (Cardinal, 1995b, p94-95). En fait, tout un champ d'expérimentation et d'écarts s'ouvre si on prend en considération la différence irréductible entre les régimes perceptifs visuels (l'image est de « l'espace projeté dans le temps ») et sonores (le son c'est du « temps projeté dans l'espace ») :

La représentation sonore de l'espace est opacifiée quant à elle par une résistance du matériau qui rend difficile la clarté et la transparence de son organisation. Moins statique, plus dynamique, l'espace sonore renvoie à des relations de voisinage qui remplacent une saisie globale de l'espace. L'espace sonore est plus près du figural : d'un lieu en formation, instable, traversé par des courants qui redéplient des fragments, hors d'un ordre perspectiviste, d'un étalement par opposition, mais plus près d'un champ énergétique fonctionnant par sauts,

93. Comme le précise Cardinal, « écouter un événement acoustique, c'est d'abord éprouver une matière sonore, la plasticité du son, son mouvement dans le temps et l'espace; c'est se rendre attentif aux irrégularités d'un timbre, aux fluctuations d'un volume, aux variations d'une hauteur. C'est ensuite identifier une source, cerner et rassembler des cellules sonores éparpillées dans le temps et l'espace afin de circonscrire l'identité d'un « objet » producteur de son » (Cardinal, 1995a, p.89).

traversé par les renvois, les retours, les reprises de l'écoute (Cardinal, 1995a, p.89).

S'il est bien vrai que le son n'a pas de point de fuite, qu'il est affublé d'une errance (un flottement, une mouvance) fondamentale, d'une labilité, qu'il ne peut construire qu'un espace troué, intermittent, aux limites poreuses, les relations audio-visuelles (dont nous venons de donner un exemple avec le point d'écoute-de fuite spirituel dans *Raging Bull*) peuvent donc créer des rapports qui mettent en jeu une telle réalité de l'écoute plutôt que de la neutraliser : « Le point d'écoute, en produisant un espace sonore difficilement composable selon un ordre semblable à celui qui régit le visible, devient un élément potentiel d'éclatement et de déconstruction de l'espace visuel organisé selon les règles visant l'homogénéité et le centrement » (Cardinal, 1995a, p.86). Ce que fait le cinéma narratif dominant, à travers une liaison serrée entre le son et l'image, c'est de chercher à résoudre une tension non pas entre la bande-son et la bande-image, mais entre deux régimes perceptifs irréductibles en fonction de dispositions naturelles et culturelles. En invoquant la *synchrèse* comme réflexe de la perception ordinaire, Chion attache néanmoins le cinéma au modèle de la reconnaissance et au dispositif de la représentation (par contraste à l'expression et au « désabritement » des facultés) :

La reconnaissance se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut être vu, touché, rappelé, imaginé, conçu (...) Sans doute chaque faculté a-t-elle ses données particulières, le sensible, le mémorable, l'imaginable, l'intelligible...et son style particulier, ses actes particuliers investissant le donné. Mais un objet est reconnu quand une faculté le vise comme identique à celui d'une autre, ou plutôt quand toutes les facultés ensemble rapportent leurs données et se rapportent elles-mêmes à une forme d'identité de l'objet. Simultanément la reconnaissance réclame donc un principe subjectif de collaboration des facultés pour « tout le monde », c'est-à-dire un sens commun comme *corcordia facultatum* ; et la forme d'identité de l'objet réclame, pour le philosophe, un fondement dans l'unité du sujet pensant dont toutes les autres facultés doivent être les modes (Deleuze, 1968b, p.174).

La doctrine des facultés chez Deleuze est basée sur une critique et une réécriture de la doctrine facultaire kantienne qui prétendait rendre compte de la genèse de la pensée de manière génétique et transcendantale, comme le fait remarquer le philosophe Dork Zabunyan : « La tâche éminente est de parvenir à un usage des facultés qui soit véritablement génétique, et qui ne dépende en conséquence d'aucun postulat de nulle sorte; cette tâche doit concerner aussi bien l'usage d'une faculté en particulier que l'enchaînement des facultés entre elles, enchaînement qui ne doit guère être réglé d'avance, car se serait toujours supposée donnée la façon dont elles s'exercent » (Zabunyan. 2006, p.19). Ce n'est qu'à travers un exercice discordant des facultés que la pensée peut accéder à des « objets supérieurs », à une

vérité (de l'art, de la philosophie, de la science). La sensibilité, l'imagination, l'entendement et la Raison, par exemple, vont ainsi accéder à leur dimension transcendante propre, à leur dérèglement respectif. Ce qui implique, par exemple, dans le cas de l'art et de la faculté de sensibilité de sentir des forces (non sensible) imperceptibles par elle-même, de les capturer dans le composé de sensation. On oppose ainsi la domination d'une faculté qui aligne les autres ou un enchaînement réglé par le sens commun, à l'autonomie et la discordance des facultés entre-elles, et donc d'une subjectivité disjonctive où s'opère un jeu pluriel de rapports hétérogènes qui se font et se défont : agencement et réagencement des « organes » de la pensée à même d'investir un champ transcendantal débarrassé de tout principe d'unité ou de sujet transcendantal :

Nous retrouvons là l'exigence primordiale, énoncée dès *Différence et répétition*, qui détermine l'élévation d'une faculté à son exercice disjoint ou transcendant. C'est effectivement en « se tournant », ou plus exactement en apprenant à se tourner vers sa limite qu'une faculté découvre la « passion qui lui est propre », c'est-à-dire que portée « au point extrême de son dérèglement » (puisque le « sens commun » n'est plus opérant lui qui réglait sa collaboration des autres facultés), elle atteint corrélativement à un usage absolument non réductible aux autres, et un objet qui ne concerne qu'elle; en l'occurrence, pour la faculté de parler : « l'indicible et pourtant ce qui ne peut être que parlé (Zabunyan, 2006, p.294).

Que notre rapport ordinaire au monde, notre lien sensori-moteur, implique une perception intéressée qui n'a peu faire de la qualité des sons et de leur composition entre eux, il y a là une évidence. Comme l'indique Bergson : « (...) j'estime que beaucoup de questions psychologiques et psychophysiologiques s'éclaireraient d'une lumière nouvelle si l'on reconnaissait que la perception distincte est simplement découpée, par les besoins de la vie pratique, dans un ensemble plus vaste. (...) nous regardons à peine l'objet, il nous suffit de savoir à quelle catégorie il appartient » (Bergson, 2013, p.151-152). Néanmoins, c'est quand on rencontre une image inouïe qui excède nos schèmes moteurs, c'est-à-dire ce découpage du plan de lumière selon nos intérêts (percevoir c'est soustraire), que la perception s'élargit, emprunte d'autres circuits. On passe alors d'une perception spatiale, sensori-motrice, à la perception temporelle qui nous fait voir entre les formes, l'entre-forme, tout ce virtuel qui enveloppe en permanence l'image actuelle et le jeu des forces qui la déterminent, la fait devenir. À ce titre, l'*écoute réduite* chez Pierre Schaeffer et les musiciens concrets est inséparable d'un déconditionnement qui est une lutte active contre les clichés de l'*écoute ordinaire* (causale et culturelle), cherchant ainsi à ménager une expérience de l'inouï.

Warner a comme point de départ des occurrences que donne le scénario (sons spécifiques et ambiances), c'est-à-dire qu'il doit sonoriser un espace tactile-optique et une apparence figurative. Il va ensuite chercher des clichés (sonores) dans une banque qui devront néanmoins traverser une zone de brouillage (par diverses manipulations). Dans ce cas, Warner use d'une certaine forme de diagramme comme le faisait Bacon en peinture : « Le diagramme a donc agi en imposant une zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre, pas encore (...). » (Deleuze, 2002b, 101). En effet, n'aurait-il pas quelque chose d'un diagramme chez Warner tel que Bacon l'entendait? La pratique de Warner dans son processus n'est-elle pas une « injection continue du diagramme manuel » dans l'ensemble sonore? Et de manière générale n'est-ce pas la technique de Warner que de produire la ressemblance avec des moyens non ressemblants⁹⁴? C'est précisément la fonction de son système de description des sons que d'arriver à défaire le réflexe pour créer la sonorité d'un objet ou d'une occurrence avec des éléments hétérogènes qui aux premiers abords ne semblent pas indiqués : pour une sonorité figurale tel est le portrait sonore et spirituel chez Warner :

Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les mets en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule (...) (Deleuze, 2002b, p.102).

C'est un tel travail qui permet, par la violence de la sensation, de forcer une nouvelle écoute. C'est la déformation (par de multiples opérations) qui constitue un matériau riche à même de rendre sensible des forces et ce qui préserve un caractère identifiable n'est plus que sous la forme de traits (traits d'animalité, traits de parole,...) indiscernables et indéterminables. D'ailleurs, cette technique de manipulation du matériau (avec bande magnétique et magnétophone comme dans un studio traditionnel de musique concrète) établit une relation intime entre la main et l'oreille, la vitesse de défilement du support et la sensation. Cette fonction haptique de l'oreille est issue du diagramme et permet de dépasser la

94. « Et selon Bacon, c'est cet espace qui doit être là, d'une manière ou d'une autre : on n'a pas le choix (il sera là au moins virtuellement ou dans la tête du peintre...et la figuration sera là, préexistante ou préfabriquée). Or c'est avec cet espace et avec ses conséquences que le « diagramme » manuel rompt en catastrophe, lui qui consiste uniquement en tâches et traits insubordonnés. Et quelque chose doit sortir du diagramme, à vue. En gros, la loi du diagramme selon Bacon est celle-ci : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et doit en sortir une forme d'une tout autre nature, nommée Figure » (Deleuze, 2002b, 100).

dualité tactile et écoute. Warner préfère l'imprécision des vieux appareils et le contrôle macroscopique des corps sonores, des micros et des magnétophones aux techniques numériques. Pourquoi alors opter pour l'imprécision? Ce qui semble l'intéresser, ce sont les caractéristiques du geste qui est lié aux appareils analogiques, c'est-à-dire au tracé, au tremblé de la main qui sculpte, grave, manipule le son. D'ailleurs comme nous l'avons mentionné, dans le cadre d'une musique du son « les caractères sensibles du son (qui sont loin d'être aujourd'hui tous répertoriés), peuvent être et sont en général d'une nature telle, aussi fragile, particulière et incarnée que la touche d'un peintre ou le tremblé de son trait, qu'ils ne peuvent être appréhendés que fixés » (Chion, 2009, p.25). C'est donc de cette subtilité, à un premier niveau, qui semble expliquer l'attachement de Warner aux techniques analogiques et qui tient à l'incarnation corporelle, manuelle, du geste artiste qui manie le son concrètement avec toute « l'imprécision », la « spontanéité », la « maladresse », « l'accidentel », « le style » de son tracé personnel : un trait à la main essentiellement *sans règle* (numérique). Tout un apprentissage de son art à travers une écoute haptique, mais qui replace le *direct* de l'exécution « instrumental » ou plutôt de bruiteur, dans une durée et une dynamique de production singulière (plus proche de celle de la peinture). C'est vers une peinture (abstraite ou figurale) dans le temps avec du son que Warner veut faire tendre la création sonore au cinéma. Bien entendu, nous prenons, avec *Raging Bull*, l'exemple le plus poussé dans cette direction qui ponctue la longue carrière de Warner. Il faut donc être nuancé par rapport à la figure de la pensée que dessine cette pratique autopoïétique de la création sonore et sur la poétique audio-visuelle qui en résulte concrètement. Par contre, on peut encore une fois identifier une sorte de « fil » conducteur ou une continuité qui nous fera passer de l'autre côté du « seuil », auquel sera consacré le dernier chapitre. Néanmoins, dans une approche dialogique et constructiviste de l'écriture audio-visuelle (ce à quoi nous renvoie aussi les propositions de Thom et de Murch sur la nature processuelle et collective du cinéma), c'est autant l'articulation des images qui peut faire tenir l'articulation des sons, qu'inversement l'articulation des sons qui fait tenir l'articulation des images. Il y a alors « rencontre » et agencement d'éléments visuels et sonores, dont la totalisation est une opération esthétique ou poétique qui n'est pas la seule possible. En fait, le support de fixation (« analogique » ou numérique), autant en musique concrète qu'en cinéma, n'est pas qu'un simple *support*

d'enregistrement, mais un matériau. Cette possibilité du support de fondre ensemble *tout le sonore* dans une même matière expressive fait tomber les distinctions entre bruits, voix, paroles, mots, musiques, etc. Ces matériaux peuvent ainsi entrer en rapport entre eux et avec les éléments de l'image visuelle de manière complexe et hétérogène comme une composition de traits cinématographiques singuliers. Ainsi, s'ouvre tout un chantier audio-visuel à explorer, ce qui met aussi en évidence l'intérêt de l'écoute réduite chez les praticiens qui, comme chez Warner, tiennent compte de l'ensemble des dimensions matérielles, formelles, perceptives et esthétiques du son. Ce qui met de plus en évidence l'intérêt des solfèges expérimentaux ainsi que des exercices d'écoute.

Chapitre 5 : Cinéma, autopoïétique, sujet et la conquête de ce qu'on appelle penser

5.1- L'artifice et la technique littéraire chez Valéry : la maîtrise de soi et des autres

La « poétique » du jeune Valéry est placée sous le signe de l'*artifice*. Dans ce cas, la poïétique (comme *étude du faire*) s'applique essentiellement à fournir des règles permettant (où qui devraient permettre) de triompher du spectateur-adversaire, car selon les mots de Poe : « La littérature est l'art de se jouer de l'âme des autres » (Poe, 1932, p.1809) :

Très tôt, Valéry a découvert chez Poe, chez Baudelaire, chez Huysmans, chez Mallarmé, la supériorité de l'artificiel sur le naturel. Être auteur, c'est dans le lointain sillage du Comédien de Diderot, faire éprouver ce qu'on n'éprouve pas, et donc jouir de sa supériorité sur le lecteur-victime (...) Quand le jeune Valéry écrit *Une conquête méthodique*, il ne peut être que frappé par la méthode employée dans l'industrie et le commerce allemands. On scrute d'abord les moindres désirs des acheteurs potentiels, on évalue ce qu'ils sont prêts à payer pour tel objet. Puis on définit les moyens permettant de fabriquer, à moindre coût, sinon la chose elle-même, du moins l'apparence, la texture, le parfum de la chose (...) (Philippon, 2007, p.9).

On retrouve dans cette première poïétique l'idée sous-jacente aux *arts poétiques* devant consolider un savoir-faire garantissant plus ou moins l'effet pathique sur le lecteur, ou encore l'idée d'une véritable rhétorique littéraire (comme art du discours persuasif). L'artifice littéraire renvoie ainsi à une posture particulière de l'artiste : « Le poète exerce une activité intellectuelle : il met en place des moyens en vue de fins, il dispose, prévoit, aiguille. En tout, il anticipe, et ne se laisse jamais aller, ni à des sentiments, ni à des inspirations, ni surtout à des hasards. La *technique littéraire* fait son effet à coup sûr » (Philippon, 2007, p.10). On retrouve, ici, la « sur-écoute » chez Szendy et l'idée d'une contrainte inscrite à l'intérieur même du texte ainsi qu'un pré-supposé eu égard à la droiture de la lecture qu'impose cette structure de l'œuvre (comme *écoute de l'écoute* inscrite dans l'œuvre). L'intérêt des œuvres passées serait alors précisément d'avoir mis à l'épreuve des consommateurs des systèmes formels à même de provoquer un effet esthétique précis. Une telle manipulation rend essentielle l'étude de la technique, la fréquentation des œuvres et des maîtres, c'est-à-dire des réussites empiriques qui ont prouvé leur efficacité (garant d'une telle efficacité). Mais elle rend aussi essentielle l'étude de la psychologie, de la perception, de l'attention et de la mémoire, c'est-à-dire une connaissance exacte des mécanismes intimes du sujet-consommateur supposant :

(...) une analyse précise du fonctionnement mental, ramené à son aspect mécanique conscient ; ensuite une croyance en la généralité de ce fonctionnement, transposable sinon à tout individu, du moins au lecteur idéal,

définit comme semblable au créateur dans ses réponses à une excitation ; d'autre part la toute-puissance de celui-ci – qui peut s'emparer de l'esprit de l'autre et le faire imaginer à sa guise, avec une totale adéquation (...) (Celeyrette-Pietri, 1997, p.60)

Par contre, cette recherche d'efficacité, même si elle conçut comme une activité purement intellectuelle, n'est pas non plus séparable d'un travail sur soi qui assure, d'une part, une étude intime du « sujet » à partir de son propre fonctionnement et, d'autre part, l'acquisition d'un « pouvoir » littéraire ou mental, impliquant une domination nécessaire de ses propres phénomènes psychiques et corporels. La maîtrise d'une telle technique s'acquiert méthodiquement par l'exercice lucide de son art. Par contre, cet exercice engage déjà lui-même une transformation du « sujet », une maîtrise de soi pour parvenir à affecter et maîtriser ou à « gouverner » les autres. Comme nous l'avons vu, les *Cahiers*, pendant moderne des *Carnets* de Da Vinci, constituaient pour Valéry une sorte de surface/reflet, de fontaine où peut se mirer le poète. Cet espace de re-pli ou de sur-pli, de retour, de redoublement et de dédoublement, de mise à distance ou de re-cueillement, devait lui permettre l'investigation, par les moyens de la langue, du fonctionnement réel de sa pensée et de la création littéraire, l'appréhension des infinies variations de la vie mentale et, par le fait même, ouvrir un champ d'expérimentation, de recherche, d'entraînement et de formation de soi, afin de conquérir les puissances de son art et de son esprit *par un même mouvement*. En fait, l'entraînement valérien touchait autant à la maîtrise du littéraire, de la pensée que celle de la sensibilité. Il y donc un lien intime entre psychologie et introspection, autopoïétique, auto-pédagogie et technique littéraire, constituant toute une « ascèse » spirituelle et somatique. Sous le sigle de l'artifice littéraire, la recherche d'une puissance ou de pouvoirs mentaux, par un programme d'entraînement rigoureux et diversifié, vise ainsi à : « Jouir de son pouvoir, de sa maîtrise, et en savourer la confirmation dans un lecteur envahi par ses affects : nouvelle forme du « suave mari magno » de Lucrèce » (Philippon, 2007, p.10).

Cette position, très ferme dans sa jeunesse, a contribué à construire cette image de Valéry en poète intellectualiste, calculateur (et mathématicien), froid et retiré affectivement de sa création : « Souvent je me suis vu reprocher d'être sec et artificiel (dans mes écrits -). Mais je mets sur toutes choses, lucidité et monarchie dans les œuvres. L'effort de la pensée doit tendre au pouvoir absolu. Ce qui est voulu et *pur, sine quibus non* » (Valéry, 1992b, p.159). Dans la mesure où la technique littéraire est cette manipulation illusionniste à la recherche de

l'effet, celle-ci trouve chez Foucault un écho dans les prolongements de l'analyse de la gouvernementalité des autres par une analyse du gouvernement de soi : « J'appelle « gouvernementalité » la rencontre entre les techniques de domination exercées sur les autres et les techniques de soi » (Foucault, 2001b, p.1492). L'acquisition de la technique littéraire par entraînement et le rôle manipulateur ou prescriptif de cette technique dans la construction de l'œuvre, et par rapport au lecteur évoque ainsi à la fois des techniques et un gouvernement de soi (une maîtrise) nécessaire pour le gouvernement des autres. Il s'agit alors grossièrement de devenir « Le César de soi-même » (Valéry, 1973, p.323), à travers le dressage du cheval *Gladiator* (Philippon, 2007, p.69), dans le but plus ou moins explicite de gouverner les autres. Tel serait le but ultime de l'esprit et de la technique littéraire, la conquête d'une compétence ou d'un pouvoir *par affection de soi*, pour réussir à *affecter les autres* :

La notion de poétique est située en effet à ce croisement que l'on pourrait appeler le chiasme valérien : je me rends capable d'agir sur autrui et, ainsi, j'atteste de ma maîtrise de moi-même. La « poétique des effets », c'est-à-dire de la maîtrise sur autrui par le biais de l'œuvre faite, renvoie aussitôt au plus intime de la maîtrise de soi et de l'œuvre toujours virtuelle. Le réel de la victoire renvoie à un potentiel intime (Philippon, 2007, p.70).

Dans un tel cas, l'œuvre devrait, par le choc sensible qu'elle communique au lecteur, forcer ce dernier à penser - par une sorte de *noocho* analogue à ce que les pionniers du cinéma attendaient des rapports pensée, mouvement, images et automatisme -, et ainsi faire naître le penseur en lui imposant un certain déroulement mental. L'écriture d'*Agathe*, œuvre en prose, fut à ce titre exemplaire, impliquant un vaste chantier poétique de notes et de contre-notes aboutissant à une œuvre « régie par une « métrique intellectuelle », capable de s'emparer de l'esprit du lecteur pour aller le saisir là où il pense, comme l'on pourrait s'emparer du bras de quelqu'un pour diriger entièrement son geste. Il s'agit de « forcer le lecteur à exécuter les opérations marquées » (Celeyrette-Pietri, 1997, p.60). Il y a donc une adresse au lecteur (ou au lecteur idéal) inscrite dans l'œuvre (comme nous l'avons vu précédemment) impliquant que « le texte lu, prononcé, vécu, doit agir sur la « machine mentale » du récepteur, à la manière dont s'est effectué le travail de l'auteur » (Philippon, 2007, p.70). Une telle posture finit néanmoins par poser problème, dans la mesure où cette capacité « d'agir sur les consciences se double (...) d'un dédain souverain pour ces lecteurs qui ne sont que la chambre d'écho de ma grandeur interne » (Philippon, 2007, p.69). En fait, l'exercice poétique chez Valéry et l'entraînement des *Cahiers* oscille entre deux postures antinomiques. D'une part, à partir de l'héritage de la théorie des effets d'Edgar Poe, il

développe l'idée de littérature comme domination de soi et d'autrui, impliquant l'ascendance de l'un sur l'autre, une supériorité de l'auteur sur le lecteur. Ce qui trahit peut-être, comme le pense Philippon, une angoisse symptomatique d'un certain *éthos* :

(...) autrui jouet de l'illusion, sa passivité, sa réceptivité, prouvent et soulignent ma maîtrise, accusent ma jouissance, mais peut-être aussi dénoncent une secrète horreur de m'être jadis ou naguère laissé aller à un naturel admiratif ou sentimental, à une passivité, une passion, une pathologie. La technique (littéraire ou autre) serait alors remède à une vulnérabilité naturelle éprouvée comme dangereuse pour mon intégrité. L'attaque, dit-on, est la meilleure des défenses : il convient donc d'envahir autrui par mes artifices pour n'être pas envahi par mes démons (Philippon, 2007, p.11).

D'autre part, le travail sur soi doit essentiellement se centrer sur une maîtrise de soi sans que la conquête d'un tel potentiel vise à s'exercer sur autrui⁹⁵. Comme le dit Valéry : « Écrire – pour se connaître – et voilà tout » (Valéry, *Cahiers IV*, 1992, p.199). Ce qui laisse entrevoir une certaine indépendance entre le processus créateur, la matérialité de l'œuvre et sa réception, et nuance l'idée d'une parfaite adéquation entre les intentions de l'auteur, sa technique et la réception du lecteur. Le but de l'œuvre est d'abord « d'étonner l'ouvrier » (Valéry, *Cahiers IV*, 1992 p.826). Ce qui permet à Valéry de dire qu'il n'y a « (...) pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait *voulu dire*, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre » (Valéry, *Œuvres I*, 1957, 1507). Il reste que la poïétique valérienne est essentiellement soumise à un examen des pouvoirs et des limites de l'esprit - ou de ce qu'il appelle le Moi pur comme sujet transcendantal ou conditions de possibilité de toutes expériences possibles. Sa pensée se développe ainsi constamment autour de la notion de pouvoir : « Je désire pouvoir, seulement pouvoir » (idem, 1957, p.492) ou encore :

Thème du pouvoir. Agrandissement du pouvoir silencieusement. Le seul but peut-être étant le mépris compétent. Seule la recherche vaut la peine. Immense. Décrire une nuit de travail. La grandeur du système pensée qui se transforme, le roulement des transformations. Le travail dans un intervalle de temps fini. La descente de Boulogne sur l'Autriche. L'ivresse de la précipitation des pensées dans un bref moment (Valéry, *Cahiers I*, 1973, p.214).

Cette entreprise d'auto-attestation de la puissance de l'esprit par lui-même reste centrale et explique en partie les hésitations du poète à publier « son cerveau » ou à mettre la touche définitive à une œuvre. Pourtant, Valéry ne pourra pas résister à la tentation d'écrire et

95. Jarrety rappelle à ce sujet « la confiance de Valéry à Mallarmé, au cours de cette conversation du quai d'Orsay (...), confiance où il mentionnait son rêve « d'un être qui eût les plus grands dons — pour n'en rien faire — s'étant assuré de les avoir » (C, XII, 600) » (Jarrety, 2011, p.6).

de publier. Et on sait qu'écrire « c'est avoir besoin des autres », même si ce besoin se traduit par une complaisance à soi, une volonté de paraître : « *Vanité, Cause première!* » (Valéry, 1973, p.139). Il importe essentiellement ici de retenir un aspect important de la pensée valérienne, surdéterminée avec la théorie de l'artificiel, c'est-à-dire que l'œuvre devrait produire un choc ou un *noochoc* pour la pensée, à même d'induire ou d'imposer un déroulement mental. Ce qui engage une certaine forme d'automatisme ou d'automate de la pensée que ferait lever en nous l'œuvre : « (...) Ce n'est pas à l'auteur, c'est à l'autre de fournir ses sentiments. Le but d'un ouvrage – honnête - est simple et clair : faire penser. Faire penser malgré lui, le lecteur. Provoquer des actes internes. Tel est le but napoléonique de l'écrit » (Valéry, 1992, p.159). Les développements qui suivent nous permettront de préciser la question de l'automatisme et du sujet ou de la subjectivation chez Valéry et d'ainsi rapprocher la pensée du « *noochoc* » chez ce dernier de celle des pionniers du cinéma (et la figure du penseur et de l'image de la pensée qu'elle sous-tend).

5.2- Valéry, le labyrinthe de la pensée et l'expérience du Moi pur : entre possible et impossible⁹⁶

Chez Valéry, la fascination qu'exerce le possible, le jaillissement de la pensée est centrale et explique en partie ses préoccupations pour la poétique, comme il l'indique lui-même, « c'est le pouvoir de faire les œuvres qui m'intrigue, m'excite, me tourmente » (Valéry, 1992, 161). C'est d'ailleurs là qu'intervient la notion d'implexe comme potentiel en puissance qui attend d'être actualisé : « J'appelle tout ce virtuel dont nous parlions, l'IMPLEXE. (...) ce en quoi et par quoi nous sommes éventuels... » (Valéry, 1960, p.234-236). Il est disposition et imminence, « c'est le vivier de nos actions et réactions possibles. (...) Est « implexe », ce qui est, si l'on ose dire, à fleur de conscience, en attente, prête à passer au conscient, qui va participer à l'activité de la conscience ; une virtualité actualisable à la moindre sollicitation » (Philippon, 2007, p.44-43). Chez Valéry, la notion d'Implexe nous renvoie directement au *Moi pur* comme véritable « source » de notre possibilité de penser, condition *a priori* de toute pensée et expérience possible. Il y a une distinction qu'opère Valéry entre le moi particulier (psychologique et personnel) et le *Moi*

96. « L'historien parle des faits, le poète des possibles » (Aristote)

*pur*⁹⁷, l'*Ego Scriptor*, sorte de sujet transcendantal, notre véritable moi, source anonyme et universelle des « œuvres de l'esprit » : « Mon esprit est un système de combinaisons possibles dont les unes sont réalisées par l'événement (...) La seule chose qui subsiste dans la conscience – ce qui demeure malgré les temps est de la nature d'une pure forme – et juste le contraire d'une personnalité. Le moi le plus éternel est le plus impersonnel. Le portrait que j'ai de moi est aussi peu Moi, que le portrait que j'ai de toi » (Valéry, 1974, p.301-281). Il faut en ce sens préciser le statut de l'auteur chez Valéry qui n'est pas à confondre avec le sujet ordinaire. Pour ce dernier, c'est la vie de l'esprit seule qui compte et non le ressenti d'un sujet, s'opposant ainsi à la critique psychologisante qui rapporte l'œuvre à la personnalité de son auteur, à son moi particulier et qui fait de la biographie la clé de l'interprétation de l'œuvre :

En effet, le sujet paradoxal qui « s'exprime » dans son œuvre n'est pas le sujet que le psychologue croit connaître, « l'homme », cet individu singulier que ses familiers fréquentent, mais plutôt l'esprit travaillant à se connaître, en ce qu'il a de plus universel et nécessaire, à l'occasion de la trouvaille qui lui révèle par surprise les potentialités qui dormaient en son sein. Sur cet esprit enfantant des formes et des phrases, l'œuvre m'en dit bien davantage que la biographie, toujours médiocrement prisonnière de la particularité (Darriulat, 2007, p.10).

La poïétique ou l'autopoïétique valérienne est ainsi opposée à l'interprétation psychologique ou au simple développement du moi de l'individu, bien qu'elle engage à la fois une activité consciente du « moi » particulier de l'auteur dans l'activité auto-poïétique et l'idée d'un sujet transcendantal ou fondateur (*Moi pur*) comme condition possibilité de cette même activité même. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il ne faut pas confondre l'approche valérienne avec l'histoire de la littérature qui s'arrête souvent aux circonstances extérieures ou biographiques de la composition des ouvrages :

La psychologie de l'auteur se dissout ainsi dans l'anonymat de la pensée travaillant à se rendre consciente d'elle-même. Le *Moi pur*, véritable auteur de l'œuvre, est donc un être sans visage, l'acte d'aperception par lequel la pensée entrevoit la clarté qui la hante. Aussi n'écrit-on nullement un livre pour exprimer sa personnalité profonde, mais au contraire pour se débarrasser de soi-même, et devenir ainsi plus léger, plus apte à la pensée (Darriulat, 2007, p.15).

Chez Valéry, la recherche et l'atteinte du *Moi pur* se rapporte à une forme d'exercice et d'expérience spirituelle où le « moi » parviens à atteindre un état de suspension du

97. Valéry est à ce titre on ne peut plus clair : « Je ne me suis jamais référé qu'à mon *Moi pur*, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout, et dans ce tout, figure notre personne même, avec son histoire, ses singularités, ses puissances diverses et ses complaisances propres. Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égale...» (Valéry cité dans Lafranchi, 1993, p.3).

particulier⁹⁸ : c'est-à-dire une suspension de l'engagement de la pensée dans le monde (sensible), où toutes les idées se rapportent à un objet (empirique) qu'elles représenteraient mentalement. C'est le sujet universel et anonyme comme pure possibilité formelle de penser, indépendamment de ses conditions empiriques ou *de fait*, que désigne ainsi Valéry et qu'il cherche à atteindre par une dure ascèse, car l'homme s'appelle bien « (...) celui qui peut penser, et à bon droit. (...) En tant qu'il est l'animal raisonnable, l'homme doit pouvoir penser, si seulement il le veut » (Heidegger, 1959, p.1 et 21). Valéry ne parle donc pas d'un moi substantiel, la pureté étant pensée « comme possibilité, comme disponibilité, indétermination, virtualité » (Philippon, 2007, p.31). L'activité consciente de l'auteur viserait alors à atteindre à une pensée réfléchissante⁹⁹, à la fois attentive à elle-même et comme vidée d'elle-même, de tout contenu¹⁰⁰, c'est-à-dire à un pur formalisme logique :

Pour Valéry, c'est une volupté irremplaçable, comme divine, que cet état où l'esprit ne s'est pas encore choisi d'objet, mais sent avec la plus grande acuité que tous sont disponibles, frémissent, piaffent, et qu'il les possède donc tous en même temps. L'homme ne peut, comme Dieu, avoir les pensées *tota simul* en acte ; mais il peut les avoir en puissance (Philippon, 2007, p.45).

C'est peut-être en ce sens qu'il nous faudrait saisir la tentation valérienne à ne jamais *passer à l'acte*. Du moins, c'est ce renoncement qui permet d'accéder au «comprendre» en introduisant une figure de l'automatisme de la pensée, celle de l'automate spirituel. C'est d'ailleurs ainsi qu'il faut entendre Valéry quand il dit vouloir se posséder pour « être une fois pour toutes » et par le fait même, se détruire¹⁰¹. Il veut détruire son moi particulier pour que sa pensée se comporte en lui comme un automate spirituel, automate qu'il porte en lui « à bon droit ». On voit d'ailleurs ici comment peut s'articuler la poïétique comme moyen, afin de conquérir les puissances de son art (parfois associé chez Valéry à un perfectionnisme maladif, à une peur de l'engagement, du geste qui met un terme à la « cogitation », à la recherche, aux possibles, etc.) et l'ascèse menant à la révélation du *Moi pur*. Il y a en fait deux figures de l'automatisme mental ou de la pensée. Il faut préciser à ce titre le culte du Moi comme pureté spirituelle, car le système de Valéry est complexe et en apparence contradictoire sur le rapport

98. « Un homme qui renonce au monde se met dans la condition de le comprendre » (Valéry, 1957, p.621).

99. « La conscience se pose enfin comme fille directe et ressemblante de l'être sans visage, sans origine, auquel se rapporte toute la tentative du cosmos...Encore un peu, et elle ne compterait plus comme existences nécessaires que deux entités essentiellement inconnues : Soi et X. toutes deux abstraites de tout, impliquées dans tout, impliquant tout. Égales et consubstantielles » (Valéry, 1957, p.1222-23).

100. « (...) Sentir la connaissance même, et point d'objets... » (Valéry, 1957, p.117-118).

101. En sommes – Je cherchais à me posséder – Et voilà mon mythe – à me posséder...pour me détruire – je veux dire pour être une fois pour toutes » (Valéry, 1973, p.183).

entre le corps et l'esprit, la pensée et la sensibilité et sur l'opposition entre notre automatisme psychologique ordinaire et l'automatisme spirituel supérieur que met en jeu le *Moi pur*.

En fait, Valéry n'est pas tant un intellectualiste qu'un puriste, « (...) pureté qu'il recherche certes dans la pensée débarrassée de toute scorie sensible, mais aussi, à l'autre extrême de la vie mentale, dans une sensibilité débarrassée de toute scorie intellectuelle » (Philippon, 2007, p.78). Dans ce cas, il s'agit de sentir sans connaissance (plutôt que de connaître sans objet), afin de conjurer la substitution du perçu par le dit, du sensible par la signification : « Le réel ne signifie rien, ne profère rien. *Coeli non enarrant quidquam*. Ce qui est n'a rien à dire. (...) La sensation pure est ce qu'elle est. Pure, c'est-à-dire qui n'est le signe de rien » (Valéry cité dans Philippon, 2007, p.78). Pour Valéry, l'expérience de l'*informe*¹⁰², c'est-à-dire du « réel » non structuré par le langage, est l'équivalent, pour la perception, de l'*implexe* au niveau de l'esprit :

L'*informe* ne se réduit pas à une forme insuffisamment réalisée, mais doit être considéré comme la notion toute positive de ce qui, n'ayant nulle forme déterminée, est comme le réservoir (...) des possibles que l'art ne consiste pas à déverser au hasard, mais à hiérarchiser. L'hallucination simple rimbaldienne, la vision première cézannienne (un peu plus tard, l'écriture automatique) sont les conditions de l'œuvre poétique, matière qui réclamera mise en forme pour qu'il y ait finalement art (Philippon, 2007, p.50).

Valéry a en horreur le mixte ou le mélange « dont l'illustration la plus vulgaire est le « sentiment », dans lequel les humeurs du corps viennent se donner des allures de pensée » (Philippon, 2007, p.78). Valéry n'abjecte pas le corps, son pâtre et ses plaisirs « à condition qu'ils se cantonnent à des émotions strictement physiques. Il faut, par-dessus tout « prendre garde à l'amour » (Valéry, 1974, p.313). En effet, l'amour est le grand ennemi (spirituel et physique), auquel succomba d'ailleurs le poète à quelques reprises dans son existence, expérience toujours troublante et tourmentante, dont la célèbre nuit d'angoisse à Gênes reste l'emblème : « Toute ma philosophie est née des efforts et réactions extrêmes qu'excitèrent en

102. À ce titre, il faut souligner la présence d'un « programme » d'entraînement somatique et perceptif chez Valéry, une véritable pédagogie de la perception : « Dans le but de se réapproprier le voir comme acte de construction dont nous dispense l'accoutumance, l'écrivain théorise un véritable « exercice de l'informe » (DDD, II, p.1195), conçu « comme degré le plus pur du réel – du non interprété » (III, p.364). Ce n'est qu'ainsi que les choses pourront être « perçues » plutôt que « sues » (DDD, II, p.1194). (...) De là naît une réflexion sur le rôle du peintre susceptible, à maints égards, de renvoyer à Husserl, en tant qu'« ascèse » déséducative (...) Sur la base d'un tel programme, « libérer l'objet de son nom » a-t-il été écrit, « signifiera donc de l'insérer dans un domaine plus large que le reconnaissable » (Magrelli, 2002, p.16). Pour le poète, le langage exerce une hégémonie sur le regard qu'il faut purifier. On retrouve ici l'idée du langage comme mot d'ordre à même de normaliser les images, de soustraire au voir (ou à l'écoute) des parties de l'image. Chez Valéry, le dessin et la peinture servent à une rééducation du nerf optique, car « l'art de voir (au sens de dessin et de peinture) est opposé au voir qui reconnaît les objets » (Valéry cité dans Magrelli, 2002, p.16).

moi de 92 à 94, comme défenses désespérées, (...) l'amour insensé – pour cette dame de R. que je n'ai jamais connue que des yeux (...) » (Valéry, 1973, p.100). Ce qui fait le caractère d'exception d'une telle théorie, insistant sur l'opposition « entre esprit pur et pure sensibilité », est que Valéry entendait bien la mettre concrètement en pratique : « Il y a un ascétisme valérien, mais il est à double face : tantôt se réduire à la pure pensée, tantôt à la pure sensibilité. Tâche malaisée quand on sait que « mélange, c'est l'esprit » (Valéry, 1973, p.286).

D'une part, pour Valéry, notre expérience mentale ordinaire est *self-variance*. Le *Je* est changement, flux, les « pensées ne pouvant rien changer à un tel état de changement (Philippon, 2007, p.17). Le moi particulier est ainsi une construction fragile qui prend naissance par ralentissement, répétition et consolidation des flux sensibles et mentaux. Comme l'indique Valéry, l'esprit n'est jamais le « lieu neutre d'expression d'un moi unifié, mais cacophonie, hétérogénéité, sommairement masquée par une unité de façade (...) » (Philippon, 2007, p.32). Les *Cahiers* témoignent de cette nature à la fois fuyante de la pensée dans notre vie mentale (ou notre *monologue intérieur*) et du mouvement qui anime constamment le « système Moi » comme actualisation *dans les faits mentaux* des possibilités de penser *en droit (Moi pur)* : « N'oublions pas que les *Cahiers* s'attellent à la tâche d'actualiser et d'exprimer les transformations continues du système Moi (...) son objectif déclaré : la figuration de l'économie d'ensemble du fonctionnement, ou pouvoir, mental » (Vogel, 1997, p.23-49). D'autre part, l'esprit en tant qu'il est mélange, subit sans cesse toutes sortes d'incitations et d'excitations : « Le sentiment met le cristal mental à la merci de la moindre fluctuation extérieure ». En d'autres mots, « (...) la tête suit la queue » (Valéry, 1974, p.395), la vie de l'« esprit » étant alors le « (...) pseudonyme collectif d'une foule de personnages très divers – qui y trouvent de quoi s'exprimer (...) – tels que le ventre, le cœur, le sexe, et le cerveau lui-même (...) » (Valéry, 1973, p.380). Il y a toujours un *penser malgré soi*, qui appelle un effort pour se rendre maître de l'esprit, pour être maître chez soi. Ce *penser malgré soi* nous renvoie en fait aux deux figures de l'automatisme de la pensée évoquées.

D'abord, il y a non seulement l'action du sentiment amoureux et du désir, mais de l'ensemble de l'activité inconsciente et corporelle qui peut affecter l'individu ou le penseur. Cette activité peut être désignée en tant qu'automatisme psychique, c'est-à-dire « l'ensemble des mécanismes inconscients de la pensée, mécanismes organico-psychiques » (Deleuze, cours 67 en ligne, 30/10/1984, partie 5). Il s'agit d'un ensemble regroupant des phénomènes très divers : le rêve, l'onirisme et les rapports dits oniroïdes, le somnambulisme, suggestion, possession, les troubles du type fuite d'idée, les problèmes neurologiques et psychiatriques catalepsie, anesthésie et paralysie hystérique, idée fixe, hallucination, etc. Dans un tel cas, l'automatisme désigne « une pure matière, une matière spéciale, une matière organico-psychique que la pensée consciente a pour tâche d'intégrer, d'organiser et de dominer, mais qui peut se révéler pour elle-même et prendre comme à revers la pensée » (idem, cours 67, 30/10/1984, partie 5). Il s'agit d'une matière noétique, d'un chaos noétique, « noétique signifiant ici uniquement : ce qui sollicite la pensée, ce qui s'adresse à la pensée ; un objet qui s'adresse à la pensée » (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1). On conçoit habituellement la nécessité de se protéger des revers qu'implique un tel automatisme. À ce titre, on peut pointer le rôle des *Cahiers* dans l'exercice visant à *se résumer* qui jouait une fonction de protection importante contre l'éparpillement et le chaos mental. Néanmoins, les *Cahiers* sont aussi les interminables couloirs, dédales, cul-de-sac et pièges d'un véritable labyrinthe mental. Ils sont inséparables des déambulations du penseur, de ses vitesses et de ses lenteurs, des expérimentations faites sur soi-même, des dangers, des faiblesses, des angoisses, etc., mais aussi des protections (associations d'idées, résumé de soi, préceptes divers, opinions, etc.), afin de contrôler une machine spirituelle qui fonctionne parfois à plein régime (les vitesses infinies du chaos de la pensée) et porte au vertige : « Être maître de ses pensées, ce n'est pas seulement pouvoir les produire ; c'est aussi pouvoir les suspendre » (Philippon, 2007, p.80). Au seuil des *Cahiers*, Valéry écrit d'ailleurs ces quelques mots : « Des milliers de souvenirs d'avoir senti la solitude et souhaité avec rage la fin des mauvais temps ou de la pensée (...) » (Valéry, 1973, p.48). On peut ici insister sur de telles difficultés et sur le « fantasme » (à travers l'idée d'une pensée pure) que celles-ci ne soient que des difficultés *de fait* pour la pensée. L'automatisme psychologique est ainsi un obstacle à l'exercice d'une pensée pure qui se nourrit de sa propre substance, auquel on peut rapporter autant le refus de la malédiction

pubertaire de la Jeune Parque (comme tombée dans le monde, dans le particulier, dans la différence à soi et à l'autre) que le thème de l'Ange (qui désire demeurer désincarné) :

« L'esprit est d'abord Robinson : foncièrement solitaire, il doit tout faire et refaire, tout inventer ou réinventer par lui-même. Il n'y a pas pour lui d'autre que lui-même : il est premièrement monologue. Il est donc Narcisse, en relation sonore avec la seule Écho, en relation visuelle avec sa seule image précaire sur un plan d'eau. N'ayant rapport qu'à lui-même, de désir que de lui-même, il est étranger, supérieur et antérieur à la différenciation sexuelle : il est l'Ange c'est-à-dire nul sexe en acte (ou les deux en puissance). Mais il ne pourra demeurer indéfiniment en cette altièrre in-différence : il va chuter dans la chair, être mutilé de la moitié de son être dans une chair qui sera ou bien mâle, ou bien femelle. Cette « chute de l'Ange » est la tragédie de la Parque qui refuse en vain la malédiction pubertaire qui dissémine la vie, ou *celle du poète qui a voulu se taire, mais finira par se publier* (nous soulignons) » (Philippon, 2007, p.68).

Ce qui nous mène à la seconde figure de l'automatisme, celle de l'automate spirituel proprement dit, concept philosophique tiré initialement du *Traité de la réforme de l'entendement* de Spinoza, ce dernier affirmant que la pensée est en nous comme un automate spirituel. On a alors affaire non plus à un automatisme psychologique, mais à un automatisme logique. L'automate spirituel dans la pensée classique renvoie à la « possibilité logique ou abstraite de déduire formellement les pensées les unes des autres » (Deleuze, 1985, p.204). Dans ce cas, la pensée « se rêvait comme capable d'instaurer un automatisme logique qui conjurerait l'erreur » (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1). Il ne s'agit alors plus d'une matière noétique, mais « d'une forme de noèse. (...) La noèse étant l'acte de penser, l'automatisme va être la forme de la noèse » (idem, cours 68, 06/11/1984, partie 1). Le *Moi pur* n'est autre que l'automate spirituel, c'est-à-dire une pensée sans objet, un pur formalisme de la pensée où elle peut :

(...) enchaîner ses propres pensées suivant un ordre purement formel, c'est-à-dire indépendant de la nature des objets qu'elles représentent. (...) On ne considérerait ni l'existence ni la nature des objets, dont la pensée forme l'idée et l'on enchaînerait les idées les unes aux autres, suivant des rapports de nécessité, suivant des rapports de nécessité interne, indépendamment du contenu représentatif des idées. On ne considérerait que la forme de l'idée ; et les enchaînements formels des idées indépendamment de la nature des objets qu'elles représentent constitueraient l'automatisme spirituel (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1).

On rapporte ainsi l'idée à sa propre cause, fictive du point de vue de la Nature, mais réelle sur le plan de la pensée. L'automatisme renvoie à l'enchaînement de causes à effets entre les pensées qui se déduisent les unes des autres, car « toute idée a une cause qui est une autre idée ». De telles causes mettent en jeu notre puissance à penser « à bon droit », en pas seulement *dans les faits*.

Pour Deleuze, le livre de Valéry *Monsieur Teste* serait l'achèvement de cette pensée classique :

Monsieur Teste explique qu'il est porteur d'une pensée qui vit de sa propre substance (...) et il invoque l'autonomie de la fonction pensante. Cette autonomie, il l'expliquera ; je lis le texte : « il ne connaît que deux valeurs, deux catégories, qui sont celles de la conscience réduite à ses propres actes : le possible et l'impossible ». En effet peu importe que ça existe dans la nature et comment ça existe. La pensée déduit ses pensées les unes à partir des autres ou combine ses pensées les unes avec les autres à votre choix indépendamment de toute question concernant la réalité (idem, cours 68 donné le 06/11/1984, partie 1).

Le personnage de *Teste* est un témoin (d'un absolu de la pensée) et un test, une démonstration (théorème) : Que peut l'homme demande Valéry? Teste répond : les lois de l'Esprit (ou du *Moi pur*). D'ailleurs, comme le fait remarquer Deleuze, Valéry insiste sur le fait que dans l'« étrange cervelle » de Teste « (...) » où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire. Il ne subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies. Sa vie intense et brève (à la pensée) se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées ». L'automate spirituel surveille « le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées » (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1). Teste atteint donc ces moments de contemplation (avec l'« œil » de l'esprit) du *Moi pur* où il s'agit de surveiller l'enchaînement formel des idées enfin débarrassé « (...) de toute scorie sensible » (Philippon, 2007, p.78). Comme le rappelle Michel Jarrety, il y a chez Valéry une tendance à se faire une idée de la littérature comme pur système de lois de fonctionnement formel¹⁰³, idéalisant une prose qui serait « à la fois musique, algèbre, et architecture ». Cette combinatoire aurait concerné autant la macrostructure du texte que la microstructure de la phrase. Monsieur Teste est un nouveau Descartes, « ce dernier, par l'effet du doute radical, avait une fois pour toutes lustré son âme de tous les préjugés hérités du corps, et son intellect pouvait connaître dès lors cette vie indépendante semblable à celle que l'ascète de Platon ne pouvait espérer qu'après la mort » (Philippon, 2007, p.78). Mais voilà que ces brefs moments d'intense vie de l'esprit sont sans cesse dérangés. En ce sens, Deleuze suppose *Monsieur Teste* malade, malade d'une maladie incurable (ce qui n'est pas dit explicitement dans le texte de Valéry) :

Et cette maladie incurable, alors qu'il porte l'automate spirituel, le rappelle de temps en temps. Le

103. « Valéry aura toujours été d'écrire par opérations, c'est-à-dire en fonction d'une manière de combinatoire langagière et formelle » (Jarrety, 2011, p.2).

rappelle de temps en temps à quoi? À un autre ordre ; c'est-à-dire Monsieur Teste souffre. Et il tient un discours assez curieux une fois qu'il est couché, et il dit : « j'ai... », et il y a les trois petits points tout le temps, donc il balbutie ; « J'ai... pas grand chose... j'ai... un dixième de seconde qui se montre... attendez...il y a des instants où mon corps s'illumine », alors qu'il est pensée pure, qu'il est porteur d'une pensée pure, porteuse de l'automate spirituel, « il y a des instants où mon corps s'illumine...c'est très curieux...j'y vois tout à coup en moi [dans mon corps]... je distingue les profondeurs des couches de ma chair [le corps] et je sens des zones de douleurs, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleurs...Voyez-vous ces figures vives, cette géométrie de ma souffrance? (Idem).

Quelque chose change alors, à une pure géométrie de l'automate spirituel « répond une autre géométrie, la géométrie de la souffrance ». Cette alternance laisse Teste dans l'attente incertaine, ce dernier ne sachant pas « Quand cela va venir ». Il trouve alors en lui des choses confuses, des endroits brumeux :

(...) il y a des étendues qui font leur apparition...alors, je prends dans ma mémoire une question un problème quelconque, je m'y enfonce », je prends dans ma mémoire, c'est-à-dire dans l'automate spirituel, je prends dans l'automate spirituel « une question, un problème quelconque, je m'y enfonce... je compte les grains de sable, et tant que je les vois, ma douleur grossissante me force à l'observer », elle, la douleur, « ma douleur grossissante me force à l'observer...j'y pense », et voilà ce qu'il nous fallait, « je n'attends que mon cri...et dès que je l'ai entendu l'objet, le terrible objet » la douleur, « l'objet, le terrible objet devenant plus petit et encore plus petit... se dérobe à ma vue intérieure (Idem).

Pour le philosophe, ce cri de *Teste* naît de la confrontation et de l'étreinte ponctuelle des deux automates : l'automate psychologique et l'automate logique (au sens classique). Un tel cri donne alors suite à un second cri, celui de Heidegger dans *Qu'appelle-t-on penser?*, car l'automate spirituel n'a que deux catégories, il n'est déterminé que par le possible et l'impossible : « C'est que l'automate spirituel, c'est la plus belle chose qui puisse nous habiter. L'automate spirituel c'est le dieu en nous. Seulement voilà, il n'y a qu'un inconvénient pour l'automate spirituel, c'est qu'il reste éternellement suspendu dans la pure possibilité » (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1). Ce cri nous ramène, comme le rappelle Heidegger, à un doute, que « nous ayons la possibilité de penser ne garantit pas encore que nous en soyons capables » (Heidegger, 1959, p.21), c'est-à-dire que malgré notre possibilité logique de penser, rien ne garantit que nous pensions encore¹⁰⁴ :

En d'autres termes : qu'est-ce qui peut faire que l'automate spirituel entre en mouvement? Il faut quelque chose - dans le langage de Heidegger - il faut quelque chose qui donne à penser, sinon nous resterons éternellement dans la possibilité de penser, mais nous ne penserons pas pour autant ; il faut quelque chose, dans son langage, il faut que nous accueillions ce qui donne à penser, sinon nous ne sortirons pas de la catégorie du possible. (...) Je dirais, ce qui donne à penser, ce qui va donner la capacité par-delà la possibilité, c'est quoi, la

104. Comme le mentionne à ce propos Heidegger : « Mais l'homme s'appelle pourtant celui qui peut penser, et à bon droit. Car il est l'animal raisonnable. La raison, la « ratio » se déploie dans la pensée. En tant qu'il est l'animal raisonnable, l'homme doit pouvoir penser, si seulement il le veut. Toutefois, l'homme veut peut-être penser et ne le peut pourtant pas (...) L'homme peut penser, en ce sens qu'il en a la possibilité. Mais cette possibilité ne garantit encore pas que la chose est en notre pouvoir » (Heidegger, 1959, p.1 et 21).

nécessité d'un choc. Il faut un choc pour mettre en mouvement l'automate spirituel. Pas n'importe quel choc, il ne suffit pas de taper dessus, parce que si on tape dessus, alors on serait ramené à l'automatisme psychologique, c'est-à-dire l'étourdissement, au besoin l'évanouissement, l'amnésie, l'aphasie, si vous avez tapé trop fort sur l'automate spirituel pour tomber dans l'automatisme psychique. Il faudrait quelque chose de très particulier qui soit un « noo-choc ». (...) Un *noo-choc* ce serait ce qui donne à penser. Ce qui nous fait donc sortir de la sainte catégorie du possible (Deleuze, cours 68, 06/11/1984, partie 1).

On retrouve alors le projet napoléonien de l'écriture valérienne comme manière de forcer à sortir la pensée de sa simple possibilité en imposant au lecteur un enchaînement d'opérations mentales à partir d'une expérience esthétique, d'une rencontre empirique avec des signes.

Cette idée de communiquer *un choc sensible qui force à penser* par l'entremise d'une œuvre est aussi chère aux pionniers du cinéma. Au-delà des particularités de chacune, la pensée de ceux-ci se recoupe pour l'essentiel autour de trois aspects : le cinéma est une nouvelle pensée, il est un art des masses et une langue ou un langage universel. L'ensemble de ces aspects trouvait leur raison dans l'automatisme de l'image cinématographique, c'est-à-dire que l'automouvement de l'image cinématographique serait à même de faire monter chez le spectateur un automate spirituel sous la pression d'un *noochoc* :

En vérité, c'est son automatisme matériel qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C'est ainsi qu'apparaît dans une lumière aveuglante la subordination de l'âme humaine aux outils qu'elle crée, et réciproquement. Entre technicité et affectivité, une réversibilité constante s'avère (Faure cité dans Deleuze, 1985, p.203).

En effet, pour Deleuze, l'élément central qui permet de poser la rencontre entre l'image de la pensée en philosophie et l'image cinématographique se fait au niveau de l'automouvement de l'image qu'accomplit enfin le cinéma. Contrairement aux images des arts passés, avec le cinéma ce n'est plus l'esprit qui doit « faire » le mouvement, ce dernier n'étant plus lié au mouvement d'un objet ou d'un mobile. Cet automouvement est essentiel pour la pensée, car « c'est seulement quand le mouvement devient automatique que l'essence artiste de l'image s'effectue : produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral » (Deleuze, 1985, p.203). La matière signalétique du cinéma est « vibrations neurophysiologiques ». Il y a là une puissance de l'image artistique qui s'effectue avec le cinéma : faire lever un automate spirituel. Pour Deleuze, il y a deux grands automates spirituels dans l'histoire du cinéma, liés à la mutation qui se produit dans sa matière intelligible : celui de l'image-mouvement et de l'image-temps.

L'idée des pionniers était qu'avec l'image-mouvement, il était possible de forcer le penseur en chaque individu de la masse à penser, d'imposer aux peuples le choc qui force à penser, c'est-à-dire d'« individuer la masse en tant que telle » (Deleuze, 1985, p.211) ou d'atteindre au dividual (ni masse anonyme ni atome individuel), pour en faire des Sujets penseurs : « Tout se passe comme si le cinéma nous disait : avec moi, avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des « masses » » (Deleuze, 1985, p. 204). Il s'agit d'un cinéma du sublime qui par ses vibrations devait pousser l'imagination à sa limite et forcer « la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination » (Deleuze, 1985, p.205). L'exemple de la pensée d'Eisenstein est à ce titre exemplaire pour l'ensemble de ce cinéma, bien qu'il dialectise le montage et la donnée la plus générale de l'image-mouvement (l'automouvement) en concevant la violence du choc « sous la figure de l'opposition, et la pensée du tout sous force de l'opposition surmontée ou de la transformation des opposées (...) » (Deleuze, 1985, 206). Ce dernier subdivise le *noochoc* en trois temps, mais qui fonde ainsi l'identité du concept et de l'image : il y a un premier mouvement qui va de l'image à la pensée (du percept au concept), un second mouvement qui va du concept à l'affect ou de la pensée à l'image et finalement, l'identité atteinte du concept et de l'image. En fait, ces moments sont inséparables et co-occurents, le mouvement qui va de l'image à la pensée et le retour de la pensée à l'image se confondant et s'étreignant. Cette identité de l'image et du concept « désigne *le rapport de l'homme et du monde*, de l'homme et de la Nature, l'unité sensori-motrice » (Deleuze, 1985, p.210). Une telle identité¹⁰⁵ pose l'unité de la Nature, dis la *non-indifférente*, et de l'homme, mais aussi de l'individu et de la masse. (Deleuze, 1985, p.210-211). La pensée du sublime dialectique chez le cinéaste russe détermine le cinéma comme *art du montage*, le montage décrivant alors le fonctionnement de la pensée tel que le rencontre le cinéma, c'est-à-dire que le « montage est dans la pensée « le processus intellectuel » lui-

105. Le rapport organique entre l'homme et le monde implique pour le régime cinétique de l'image-mouvement des descriptions qui pose le milieu où se déroule l'action, qu'il s'agisse d'extérieurs ou de décors, comme « indépendant de la description que la caméra en fait, et vaille pour une réalité supposée préexistante » (Deleuze, 1985, p.165). C'est la construction d'un tel espace que vise le cinéma narratif-représentatif : « Dans une description organique, le réel supposé se reconnaît à sa continuité, même interrompue, aux raccords qui la rétablissent, aux lois qui déterminent les successions, les simultanités, les permanences : c'est un régime de relations localisables, d'enchaînements actuels, de connexions légales, causales et logiques. Il est certain que ce régime inclut l'irréel, le souvenir, le rêve, l'imaginaire, mais par opposition » (Deleuze, 1985. p.166).

même, ou ce qui, sous le choc, pense le choc » (Deleuze, 1985, p.206). C'est ainsi la possibilité de figurer dans le déroulement subconscient des images (pensée hypnotique), les opérations et le cours subconscient de la pensée sous la forme du monologue intérieur¹⁰⁶ qui est mis de l'avant, cherchant alors à porter à la conscience les *mécanismes inconscients* ou *subconscients* de la pensée :

C'est de ce point de vue que les images constituent une masse plastique, une matière signalétique chargée de traits d'expression, visuels, sonores, synchronisés ou non, zigzags de formes, éléments d'action, gestes et silhouette, séquence asyntaxique. C'est une langue ou une pensée primitive, ou plutôt un *monologue intérieur*, un monologue ivre, opérant par figures, métonymies, synecdoques, métaphores, inversions, attractions... (Deleuze, 1985, p.207).

C'est du choc de deux images (ou de deux parties d'une même image) que naît un concept comme totalité qui ne peut être que pensée : le choc force l'esprit à penser le Tout ou le concept¹⁰⁷. Il s'agit dans ce cas d'une image indirecte du temps qui se déduit à partir du mouvement :

Le tout ne peut être que pensé, parce qu'il est la représentation indirecte du temps qui découle du mouvement. Il n'en découle pas comme un effet logique, analytiquement, mais synthétiquement, comme l'effet dynamique des images sur le cortex entier. (...) Aussi dépend-il du montage, bien qu'il découle de l'image : il n'est pas une somme, mais un « produit », une unité d'ordre supérieur. Le tout, c'est la totalité organique qui se pose en opposant et en surmontant ses propres parties, et qui se construit comme la grande Spirale en suivant les lois de la dialectique (Deleuze, 1985, p.205-206).

L'image cinématographique doit en ce sens « (...) avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout » (Deleuze, 1985, p.206). On va de l'image-mouvement à la claire pensée du tout qu'elle exprime :

L'automate spirituel ne désigne plus, comme dans la philosophie classique, la possibilité logique ou abstraite de déduire formellement les pensées les unes des autres, mais le circuit dans lequel elles entrent avec l'image-mouvement, la puissance commune de ce qui force à penser et pense sous le choc : un *noochoc*. Heidegger dira : « L'homme sait penser en tant qu'il en a la possibilité, mais ce possible ne garantit pas encore que nous en soyons capables » (Heidegger, p.21). C'est cette capacité, cette puissance, et non la simple possibilité logique, que le cinéma prétend nous donner en nous communiquant le choc (Deleuze, 1985, p.204).

Au second cri de M. Teste, alors que s'étreignaient un instant la géométrie de la pensée pure et la géométrie de la souffrance, mettant en péril une véritable possession de la

106. L'idée du monologue intérieur en littérature (Joyce) telle que reprise par Sergei Eisenstein. Un tel monologue devait être l'expression littéraire ou cinématographique du courant de conscience ou « du courant subconscient de la conscience » (Deleuze, cours 67, 30/10/1984, partie 5) d'un personnage. C'est dans un discours prononcé en 1935 qu'Eisenstein érige le monologue intérieur à « une nouvelle puissance » (idem). Il découvre alors le monologue intérieur non plus comme adéquat au cours de la pensée d'un personnage, mais « comme adéquat à l'automate spirituel, c'est-à-dire au film tout entier.

107. Comme l'indique Deleuze, « les trois rapports du cinéma à la pensée se retrouvent partout dans le cinéma de l'image-mouvement : le rapport avec un tout qui ne peut être que pensé dans une prise de conscience supérieur, le rapport avec une pensée qui ne peut être que figurée dans le déroulement subconscient des images, le rapport sensori-moteur entre le monde et l'homme, la Nature et la pensée. » (Deleuze, 1985, p.212).

pensée, vient répondre cette possibilité théorématique du cinéma. Le *noochoc* chez Eisenstein articulait précisément ces deux géométries : les vibrations de l'image cinématographique, alors ni figurative ni abstraite, en touchant directement le système nerveux et cérébral, auraient dû éveiller le penseur en nous, le choc l'imposant nécessairement. Ainsi l'automatisme de l'image, le fait qu'elle se meut elle-même et en elle-même, aurait pour corrélat l'automate spirituel ou plutôt, le cinéma serait le corrélat de l'image automatique et de l'image de la pensée. Sous de telles conditions, le travail de l'esprit sur lui-même et le travail de la sensibilité sur elle-même chez Valéry trouveraient un point de rencontre et d'articulation. Cette étreinte n'est d'ailleurs pas sans poser quelques difficultés : d'une part, Valéry se réclame d'une pensée pure débarrassée de toutes scories sensibles, d'autre part, la théorie de l'artifice est inséparable d'une étreinte des deux automates (psychique et spirituel), afin qu'un choc sensible puisse être communiqué aux nerfs et au cerveau et soit à même de forcer le spectateur à penser.

Aujourd'hui, les grands espoirs des pionniers au sujet du cinéma sonnent démodés et surannés. La seconde guerre, avec l'automate hitlérien¹⁰⁸ a porté le coup fatal à l'enthousiasme d'une telle possibilité que la pauvreté et le nombre des productions commerciales eussent déjà amenuisé alors qu'était confondu le choc ou le *noochoc* avec la violence du représenté : « (...) au lieu d'atteindre à cette autre violence d'une image-mouvement développant ses vibrations dans une séquence mouvante qui s'enfonce en nous » (Deleuze, 1985, p.204). Ainsi, cette nouvelle puissance du cinéma ou, du moins, à laquelle il prétendait à partir de l'automatisme de l'image, se révélait alors n'être elle-même « qu'une pure et simple possibilité logique » (Deleuze, 1985, p.205). Ceci n'est pas sans rappeler l'ambiguïté de la posture éthique et politique de la théorie des effets chez Valéry. Il ne s'agit en rien de condamner le projet valérien ni même prétendre avoir épuisé les développements complexes de sa pensée. Néanmoins, Valéry essaie de vivre et d'atteindre le *Moi pur*, ce moi de *droit* « qui se résume à la transparence d'un esprit pur, d'une pensée

108. Comme le mentionne Deleuze à ce propos : « (...) l'art des masses, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste » (Deleuze, 1985, p.214).

adamantine sans défaut » (Philippon, 2007, p.31). Cependant, il ne peut que constater « (...) l'extraordinaire émiettement, confusion, superposition, équivoque « de fait » de cette même instance » (Philippon, 2007, p.31). Ce qui porte Valéry à opposer « l'esprit tel qu'il devrait être à l'esprit tel qu'il est », se proposant ainsi « une gigantesque entreprise de purification et de maîtrise, un immense voyage de l'un à l'autre pôle » (Philippon, 2007, p.31). C'est d'ailleurs pourquoi la littérature sera parfois dévaluée, ne pouvant pas être simple activité de l'esprit ou sensation pure. Écrire implique ainsi souvent le « sacrifice de l'intellect » (Valéry, 1960, 11). Il y a en fait une ambiguïté qui trouve son expression la plus haute dans la poésie et qui explique le formalisme-symbolisme de Valéry qui cherche à la fois à conjuguer la pureté de la « forme », à même de faire expérimenter ou de porter vers l'informe, et de guider la pensée vers ses propres conditions de possibilité, de faire penser le tout ou le vide du *Moi pur* : « Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif. Faire coexister les deux, joindre le plus haut degré de conscience au niveau le plus profond d'inconscient » (Deleuze, 1985, p.210). En fait, l'œuvre procède d'abord « d'une volonté de l'esprit de se poser des problèmes et de les résoudre, de se donner des défis, de mettre à l'épreuve sa capacité de manœuvre – ce qui induit mépris pour la chose faite et statut marginal du lecteur » (Philippon, 2007, p.35). Par contre, la raison pure est exempte de volonté, « elle s'autosuffit (du moins en principe) » (idem, 2007, p.35). Elle n'a donc pas besoin de rien qui la mette en mouvement, notamment la création d'une œuvre. En tant que source dite pure, elle « n'est pas animée de ce dynamisme inhérent à toute production, à toute émission, qu'elle soit signes ou semences. Pour Valéry comme pour Malebranche, les idées nous éclairent sans nous mouvoir ; il n'y a que les sentiments qui nous meuvent, mais sans nous éclairer » (Philippon, 2007, p.34). Ce qui implique une tension intenable, Valéry oscillant entre deux conceptions de l'automate spirituel : « Le travail de l'esprit sur lui-même ne le délivre jamais entièrement de sa dimension anthropologique. L'irréel Monsieur Teste, exempt qu'il était de la propension peccamineuse à produire, était pur de la faute première qui est de se montrer » (Philippon, 2007, p.36). À cette image de la pensée, succède un second automate spirituel au cinéma (en fait, un troisième si on fait la différence entre l'automate spirituel de la philosophie classique,

l'automate spirituel du cinéma de l'image-mouvement et celui finalement de l'image-temps).

5.3- Artaud ou la poïétique d'un automate : Qu'appelle-t-on penser?

En quoi le cinéma constitue un outil pour la pensée? Qu'est-ce qu'il nous apprend sur ce qu'est penser? Est-il à même de faire lever en nous les difficultés *de fait* de la pensée, de nous révéler l'automate spirituel qui préside à l'enchaînement de nos pensées par le circuit créer avec l'image, afin qu'on puisse *afin penser à juste droit*? Dans la pensée cinématographique et autopoïétique d'Antonin Artaud¹⁰⁹, le problème de la pensée et de sa genèse est l'objet du véritable cinéma. Comme nous l'avons vu en introduction, un tel problème qui met en rapport pensée et perception est affaire *d'écriture automatique* : « à condition de comprendre que l'écriture automatique n'est pas du tout une absence de composition, mais un contrôle supérieur unissant la pensée critique et consciente à l'inconscient de la pensée (...). » (Deleuze, 1985, p.215). Artaud exigeait des films psychiques et magiques, remède à l'envoutement généralisé¹¹⁰, à même d'atteindre « au profond renouvellement de la matière plastique des images, à une véritable libération, libération non point hasardeuse, mais liée et précise, de toutes les forces sombres de la pensée » (Artaud, 1970b, p.70). Comme l'indique Deleuze, Artaud est un précurseur du cinéma moderne dans la mesure où il parle d'une situation optique et sonore pure, situation qui ne se prolonge plus en action (selon le schème sensori-moteur), mais donne lieu à de « véritables situations psychiques où la pensée coincée cherche une subtile issue (...) et dont le drame découlerait d'un heurt fait pour les yeux, puisés si l'on ose dire, dans la substance même du regard » (Artaud, 1970b, p.22 et p.76). Contrairement aux penseurs de l'image-mouvement, c'est ainsi la capacité du cinéma à révéler « l'impuissance à penser au cœur de la pensée » (Deleuze, 1985, p.216) qui est le problème bien plus profond qui effectue la

109. Le cinéma d'Artaud demeure pour l'essentiel contenu sous la forme de *scenarii*, exception faite du désavoué *La coquille et le clergymen* réalisé par Dulac, de lettres, notamment adressées à cette dernière, d'un entretien (conduit par René Clair) et de quelques pages théoriques. Malgré ce fait, les quinze scénarios et les quelques écrits où il s'exprima sur le cinéma et sur *son cinéma*, donne à lire une véritable pensée cinématographique, c'est-à-dire qui concerne le cinéma dans sa spécificité : « C'est que par rapport à une idée ou un problème, il n'y a pas d'actualisation plus éminente qu'une autre : toute la vie spirituelle d'Artaud passe dans chacun de ses textes théoriques sur le cinéma, dans chacun de ses scénarios restés à l'état de projet, même dans l'adaptation manquée de Germaine Dulac » (Cardinal, 2010, p.21).

110. Ainsi, le cinéma, en tant que magique (et comme outil esthétique et noétique), devait être « essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation » (Artaud, 1970b, p.70). Il faut ici entendre la possession dans un sens éthique et politique comme activité critique d'affranchissement des forces « occultes » qui nous contrôlent.

rencontre de l'image cinématographique et de l'image de la pensée. Dans cette optique, l'inconscient ne renvoie plus aux rêves et au refoulement, mais est l'*ombilic* interne à la pensée qui la met en rapport constant avec l'indéterminable pour la pensée (un *impensé* qui force à penser). La définition du *noocho* n'est alors plus la même, elle renvoie à autre chose : « ce qui force à penser, c'est « l'impouvoir de la pensée », la figure de néant, l'inexistence d'un tout qui pourrait être pensé » (Deleuze, 1985, p.218). Le cinéma n'a donc pas le pouvoir de faire penser le tout. Il serait au contraire porteur d'une « force dissociatrice » qui introduirait une « figure de néant », un « trou dans les apparences » : « Il s'agit bien, comme le dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure » (Deleuze, 1985, p.218). Les deux premiers moments du *noocho* (comme le troisième), tels que présents chez Eisenstein, ne tiennent donc plus :

(...) d'une part, il n'y a plus de tout pensable par montage, d'autre part, il n'y a plus de monologue intérieur énonçable par image. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite, non pas du pouvoir de revenir aux images, et de les enchaîner suivant les exigences d'un monologue intérieur et le rythme des métaphores, mais de les « désechaîner », suivant des voix multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix » (Deleuze, 1985, p.218).

C'est l'effondrement du schème sensori-moteur qui met fin à la crise de l'image-action ou à la pensée-action et qui trouve sa condition plus profondément dans une rupture du lien entre l'homme et le monde (identité du concept et de l'image ou Grande composition organique). La rupture du schème sensori-moteur implique que l'homme devient voyant :

(...) frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et d'impensable dans la pensée. Entre les deux, la pensée subit une étrange pétrification, qui est comme son impuissance à fonctionner, à être, sa dépossession d'elle-même et du monde. Car ce n'est pas au nom d'un meilleur monde ou plus vrai que la pensée saisit l'intolérable dans ce monde-ci, c'est au contraire parce que ce monde est intolérable qu'elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même (Deleuze, 1985, p.221).

Deleuze qui paraphrase Blanchot, précise cette mutation fondamentale de l'image de la pensée telle que rencontrée chez Artaud (mais aussi dans la littérature moderne ou dans le cinéma moderne en général) en deux points : « d'une part, la présence d'un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et son barrage ; d'autre part la présence à l'infini d'un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d'un moi pensant » (Deleuze, 1985, p.219). Il faut insister sur l'articulation logique de ces deux propositions. C'est précisément parce qu'il y a la présence d'un impensable dans la pensée qui naît de la rencontre de signes sensibles qui force à penser, qu'il y a ou doit y avoir, la présence

à l'infini d'un *penseur dans le penseur*, afin de faire naître la pensée naître la pensée dans la pensée de sa propre impossibilité (à la fois source et barrage), mais en y trouvant précisément sa plus haute puissance. Il n'y a plus là l'idée d'une totalité à penser ou qui est pensable par le cinéma, mais l'expérience radicale d'un Dehors. Ce qui vient renverser complètement le drame spéculaire valérien. La figure de l'artiste-poïéticien trouvait déjà avec Valéry son sens dans le *travail de l'esprit sur lui-même*, d'un exercice de pensée cherchant à faire naître *la pensée dans la pensée*, d'une sorte de « pliage » de la pensée sur elle-même, tout comme c'était le cas pour les pionniers du cinéma, car « penser, c'est créer, il n'y a pas d'autre création, mais créer, c'est d'abord engendrer « penser » dans la pensée » (Deleuze, 1968, 192). Ce qui impliquait chez Valéry un rapport problématique entre le signe sensible et l'automate spirituel (les deux « cris » de M. Teste). Néanmoins, comme l'indique Deleuze, un tel motif du *penseur dans le penseur* trouve avec Artaud un nouveau sens. Ce motif ne se rapporte alors plus au déploiement d'un monologue intérieur comme chez *Teste*, mais rompt avec toute possibilité d'identité à soi au sens classique, c'est-à-dire avec le Cogito ou le moi comme fondement de l'unité du sujet pensant et de la forme d'identité de l'objet. C'est cette unité synthétique du sujet et de la forme de l'objet que nous avons associée, par l'intermédiaire de Deleuze, au paradigme de la recognition et au dispositif de la représentation qui trouvaient une résonance dans la création audio-visuelle du cinéma narratif-représentatif dominant ou avec la théorie de l'audio-vision chez Chion (Chion : 1990). Pour Deleuze, c'est notre condition moderne (*on ne pense pas encore et toujours*) qui concernerait directement le cinéma, ses moyens et ses créateurs. Autant Artaud retourne l'argument d'Eisenstein, autant il retourne l'argument de l'automate valérien : « (...) s'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, le fait que nous ne pensons pas encore, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée » (Deleuze, 1985, p.218). Pourtant, c'est de cette impossibilité essentielle qui affecte la pensée qu'elle « en tire une plus haute puissance ou naissance » (Deleuze, 1985, p.219). Ce qu'un critique comme George Duhamel reprochait au cinéma, c'est-à-dire « de ne plus pouvoir penser ce qu'il veut », les images se substituant à ses pensées :

(...) voilà qu'Artaud en fait la sombre gloire et la profondeur du cinéma. En effet, il ne s'agit plus pour lui d'une simple inhibition que le cinéma nous apporterait du dehors, mais cette inhibition centrale, de cet

effondrement et de cette pétrification intérieurs, de ce « vol des pensées » dont la pensée ne cesse d'être la victime et l'agent (Deleuze, 1985, p.216).

C'est du côté du *vigiliambule* qu'il faut regarder, afin de rendre compte de cette figure chez Artaud de l'artiste-poïéticien en pleine *écriture automatique critique* :

L'automate spirituel ou mental ne se définit plus par la possibilité logique d'une pensée qui déduirait formellement ses idées les unes des autres. Mais pas davantage par la puissance physique d'une pensée qu'on monterait en circuit avec l'image automatique. L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance démontée, paralysée, pétrifiée, gelée, qui témoigne pour « l'impossibilité de penser qu'est la pensée ». (...) Au somnambule expressionniste s'oppose le vigiliambule d'Artaud (...) (Deleuze, 1985, p.217).

C'est un être de la pensée toujours à venir, ce que Heidegger¹¹¹ découvrira comme notre condition universelle moderne, qu'Artaud¹¹² vit comme son problème singulier : « (...) Artaud « ne parle pas simplement de son « cas », mais pressent déjà, dans ces lettres de jeunesse, que son cas le met en présence d'un processus généralisé de pensée qui ne peut plus s'abriter sous l'image dogmatique rassurante, et se confond au contraire avec la destruction complète de cette image » (Deleuze, 1968b, p.191-192). Ceci s'oppose à l'image de la pensée valérienne et à son dualisme corps et esprit. Valéry ne peut que déplorer ce qu'il considère comme des difficultés de *faits* de la pensée, alors qu'il exige une pensée qui se nourrit de sa propre substance et dont l'exercice relèverait d'une innéité, et ce, malgré la crainte soudaine que cette puissance ne demeure qu'une simple possibilité logique. Ce qui explique l'opposition ou la relation ambiguë entre l'automate spirituel et l'automate psychique, entre la pensée pure et la sensibilité pure, dans le cas de la technique littéraire. Comme le mentionne Deleuze, chez Artaud au contraire :

(...) les difficultés qu'il dit éprouver ne (doivent) pas être comprises comme des faits, mais comme des difficultés de droit concernant et affectant l'essence de ce que signifie penser. Artaud dit que le problème (pour lui) n'est pas d'orienter sa pensée, ni de parfaire l'expression de ce qu'il pense, ni d'acquiescer application et méthode, ou de perfectionner ses poèmes, mais d'arriver tout court à penser quelque chose. (...) C'est là pour lui la seule « œuvre » concevable ; elle suppose une impulsion, une compulsion de pensée qui passe par toutes sortes de bifurcations, qui part des nerfs et se communique à l'âme pour arriver à la pensée. Dès lors ce que la pensée est forcée de penser, c'est aussi bien son effondrement central, sa fêlure, son propre « impouvoir » naturel, qui se confond avec la plus grande puissance, c'est-à-dire avec les *cogitanda*, ces forces informulées, comme avec autant de vols ou d'effractions de pensée (Deleuze, 1968b, p.191-192).

111. « La pensée pense quand elle répond à ce qui donne le plus à penser. Ce qui donne le plus à penser se montre, dans notre temps, en ceci : que nous ne pensons pas encore (...) » (Heidegger, 1959, p.34, p.27 et p.22).

112. « Je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée. Je suis celui qui a le mieux repéré la minute de ses plus intimes, de ses plus insoupçonnables glissements. Je me perds dans ma pensée en vérité comme on rêve, comme on rentre subitement dans sa pensée. Je suis celui qui connaît les recoins de la perte (...) Ah ces états qu'on ne nomme jamais, ces situations éminentes d'âme, ah ces intervalles d'esprit, ah ces minuscules ratées qui sont le pain quotidien de mes heures, ah ce peuple fourmillant de données (...) » (Artaud, 1970, p.86, p.99 et p.101).

Mais, si la pensée est sans cesse dépossédée d'elle-même, alors comment « posséder » son esprit (en être maître) pour que cesse notre possession comme automatisme psychologique? Est-ce dans le même sens qu'Artaud¹¹³ et Valéry cherchent à le « posséder », par la pratique artistique et le travail de la pensée sur elle-même? Ce que vise aussi Artaud à travers l'écriture, le cinéma, la radio ou le théâtre, c'est une modification de son mode d'être ou d'existence. Pour Artaud se faire poète, acteur ou cinéaste, ce n'est « pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre ». Ce qui est commun aux deux pratiques transformationnelles. Néanmoins, chez Artaud *l'esprit* et *la vie* « communiquent à tous les degrés » (Artaud, 1970, p.49-50). Ainsi, vivre c'est « brûler des questions ». L'art double la vie, mais pas sans que la vie double l'art. Artaud exige, à la suite de Nietzsche, de retrouver l'unité complexe de la pensée et de la vie (sa synthèse disjonctive) : « un pas pour la vie, un pas pour la pensée. Les modes de vie inspirent des façons de penser, les modes de pensée créent des façons de vivre. La vie active la pensée et à son tour la pensée affirme la vie » (Deleuze, 1962, p.18). Ainsi, la pensée, en tant qu'elle est création « signifierait ceci : découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie » (Deleuze, 1962, p.115), des articulations vitales inédites du concept, du percept et de l'affect. Et la pensée n'a alors qu'une fonction, libérer la vie « partout où elle est emprisonnée » (Deleuze, 1993, p.14.). L'art est ainsi doté « d'une vocation réaliste singulière » par ses effets qui doivent alors « être saisis au plan physique d'une éthologie des forces. (...) Du roman à la peinture, du cinéma à l'architecture, la démarche est toujours la même : l'art est expérimental au sens fort. Il monte un dispositif matériel pour produire un effet réel, effet « pour voir » qui résulte d'une aventure hasardeuse, d'une capture dangereuse des forces » (Sauvagnargues, 2006, p.260-261). La recherche, la libération ou l'invention des moyens d'action sensoriels du cinéma n'a pas d'autre fin : la composition d'un matériau de plus en plus complexe à même de capturer les forces invisibles qui nous affectent et nous font devenir. Artaud revendique un cinéma de la cruauté, il faut ainsi que l'art soit à même de produire un mouvement sensible capable « d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation » (Deleuze, 1968b, p.16-18). Comme nous l'avons vu, ce choc n'est cependant plus le même que celui de l'image-mouvement, bien que l'automouvement de l'image (associé à l'image-mouvement) et son

113. « Il peut tout avoir, oui, tout, sauf la possession de son esprit. Il n'est toujours pas maître de son esprit » (Artaud, 1970, p.11).

auto-temporisation (associée à l'image-temps) aient un rapport complexe, trouvant tous deux sources chez Bergson. En effet, l'image-temps est première *en droit*, c'est-à-dire qu'elle est en un sens plus profonde, ou plutôt toujours déjà supposée par une représentation indirecte du temps (Deleuze, 1983b, p.7-8).

À ce titre, Bergson exigeait le véritable mouvement dans la pensée : « Bergson c'est l'un des premiers cas d'automouvement de la pensée. Parce qu'il ne suffit pas de dire : les concepts se meuvent. Encore faut-il construire des concepts capables de mouvements intellectuels. (Deleuze, 1990/2003, p.167). La tâche de la philosophie moderne selon lui est de parvenir à l'intuition de la durée : « (...) lui qui avait transformé la philosophie en posant la question du « nouveau » au lieu de celle de l'éternité (comment la production et l'apparition de quelque chose de nouveau est possible) » (Deleuze, 1983b, p.11). Bergson cherchera en ce sens à reprendre le problème de l'évolution de la vie en tenant compte de la durée réelle : *Matière* (comme plan de matière-lumière-mouvement ou image-mouvement) et *Mémoire* (comme image-temps ou durée). Il faut ainsi suivre le réel dans sa mobilité, son progrès, sa maturation intérieure réelle et non sous la forme d'une recombinaison abstraite (représentation), notamment à partir de position dans l'espace ou d'instant dans le temps, caractéristique de la perception et de la conscience ordinaire. Avec *Matière et Mémoire*, Bergson livrait le « diagnostic d'une crise de la psychologie », c'est-à-dire qu'il n'était plus possible de distinguer et d'opposer « le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience » (Deleuze, 1983, p.7). C'est à ce moment que Bergson découvre le concept « d'une image-mouvement, et plus profondément d'une image-temps » (idem, 1983, p.7). L'exigence d'un véritable mouvement de la pensée est aussi repérable chez d'autres penseurs modernes comme Nietzsche et Kierkegaard, ceux-ci ayant doté la philosophie de nouveaux moyens d'expression, afin de produire un tel mouvement :

Or ce qui est la question dans toute leur œuvre, c'est le mouvement. Ce qu'ils reprochent à Hegel, c'est d'en rester au faux mouvement, au mouvement logique abstrait, c'est-à-dire à la « médiation ». Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà une médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre,

une idée de mettre en scène – en avance sur son temps. (...) Il ne s'agit plus de représenter des concepts, mais de dramatiser des Idées (Deleuze, 1968b, p.16-18).

On peut donc considérer un problème commun qui lierait en un sens la philosophie, la poïétique et le cinéma, c'est-à-dire de rendre compte de la création *de quelque chose de nouveau*. Par contre, il faut entre comment atteindre à une expérience de la durée et ainsi mettre le véritable mouvement dans la pensée, car :

(...) le 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, ni aujourd'hui ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita* jamais reconnue ni reconnaissable. Et de quelles forces vient-il dans la pensée, de quelle mauvaise nature et de quelle mauvaise volonté centrales, de quel effondrement central qui dépouille la pensée de son « innéité », et qui la traite à chaque fois comme quelque chose qui n'a pas toujours existé, mais qui commence, contrainte et forcée (Deleuze, 1968b, p.178).

Le faux parallélisme (entre les séries corps et esprit) de Valéry n'arrive pas à atteindre un tel Dehors, dans la mesure où « (...) toujours la création, comme la genèse de l'acte de penser, part des signes. » (Deleuze, 1968b, p.94), alors que chez Valéry l'opposition du pur esprit et de la pure sensibilité se soldait dans une crise de l'automate spirituel de la pensée classique, et ce, d'une manière analogue pour le rêve des pionniers de forcer le penseur (pure possibilité logique) en chaque membre de la masse de se lever (penser dans les *faits* à juste *droit*). Dans le théâtre ou le cinéma de la cruauté chez Artaud l'expérience de l'automate-vigiliambule est inséparable du divorce de l'homme et du monde qui confronte le confronte à une image directe du temps ou au Dehors. Ce qui constitue un heurt pour la perception et la pensée frappées par cette « figure de néant », faisant précisément apparaître l'impossibilité de penser *en droit*, ce qui fait pourtant du vigiliambule un voyant (de la durée) permettant la conversion athée de la croyance, où il s'agit alors de croire à ce monde-ci : « Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre (...) » (Artaud, 1970b, p.11). La pratique du corps-sans-organe n'a d'ailleurs pas d'autre sens, ce dernier devant se donner un corps (au sens spinoziste et non d'un simple développement de l'organisme) et y croire pour en vivre :

Donnez-moi un corps : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtue, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie (Deleuze, 1985, p.246).

À ce titre, comme le rappelle Deleuze à propos de la reprise du modèle du corps spinoziste chez Nietzsche :

Le vrai problème est la découverte des forces actives, sans lesquelles les réactions elles-mêmes ne seraient pas des forces. L'activité des forces nécessairement inconscientes, voilà ce qui fait du corps quelque chose de supérieur à toutes les réactions, et en particulier à cette réaction du moi qu'on appelle conscience (...). Les forces actives du corps, voilà ce qui fait du corps un soi, et qui définit le soi comme supérieur et surprenant : « (...) Un être puissant, un sage inconnu – qui a nom soi. Il habite ton corps, il est ton corps. » (Zarathoustra. Des contempteurs de corps). (Deleuze, 1962, p.47).

Le culte de l'esprit ou du *Moi pur* chez Valéry fait au contraire du corps un obstacle pour la pensée. Pour le philosophe Émile Cioran, par exemple, Valéry s'arrête à un culte de la lucidité ou de la conscience pour elle-même : « Toute sa poétique, qu'est-elle sinon l'apothéose de la conscience? Se fût-il arrêté trop longtemps à la tension entre le Vital et le Conscient, qu'il eût dû renverser l'échelle de valeurs qu'il avait dressée et à laquelle il resta fidèle tout au long de sa carrière » (Cioran, 2006, p.42). À ce titre, il y a chez Spinoza une dévaluation de la conscience au profit de la pensée, qui est pourtant compatible avec une éthique et un travail critique de la pensée sur elle-même et du corps sur lui-même. La philosophie de Spinoza constitue un moment charnière quant aux solutions possibles du dualisme corps et esprit en philosophie, proposant le concept singulier de parallélisme :

D'après l'éthique, ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l'âme. Nulle éminence d'une série sur l'autre ». Avant ce dernier, il y avait un choix nécessaire à faire entre l'un ou l'autre des termes : « quand le corps agissait, l'âme pâtissait, disait-on, et l'âme n'agissait pas sans que le corps ne pâtisse à son tour (règle du rapport inverse de Descartes – Traité des passions) (Deleuze. 1981, p.28).

Le corps et ses passions étaient alors perçus comme obstacles à la pensée. Le concept de parallélisme qui est une critique directe du *Je pense, donc je suis* de Descartes, et qui : « (...) ne consiste pas seulement à nier tout rapport de causalité réelle entre l'esprit et le corps, mais interdit toute éminence de l'un sur l'autre » (Deleuze, 1981, p.28), permet soudainement de penser, contre la morale traditionnelle (domination des passions par la Raison et l'entendement), une coexistence des deux termes, renversant ainsi l'image dogmatique de la pensée. L'Être et la pensée ne peuvent plus former une identité. Ce geste pratique est à l'origine de l'élaboration d'une éthique immanente. C'est en proposant le modèle du corps que Spinoza ouvre une possibilité nouvelle de réfléchir la relation de la pensée au corps qui l'affecte sans cesse (et inversement) et la conception du fonctionnement de la pensée elle-même. Spinoza part d'une injonction : on ne sait même pas ce que peut un

corps! Ce qui implique que « le corps dépasse la connaissance qu'on en a », qu'il y a un inconnu du corps qui n'est jamais entièrement donné. Inversement, compte tenu du principe de parallélisme, les puissances de l'esprit nous demeurent tout aussi inconnues, le réglage traditionnel entre ceux-ci ne permettant pas l'effectuation des puissances des deux séries : « la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a. Il n'y a pas moins de choses dans l'esprit qui dépasse notre conscience, que de choses dans le corps qui dépassent notre connaissance ». On peut donc dire que Spinoza, tout en les découvrant, fait se répondre l'inconnu du corps et l'infra-conscient de la pensée. On cherche alors à acquérir une connaissance des puissances du corps pour découvrir parallèlement les puissances de l'esprit qui échappent à la conscience, et pouvoir comparer les puissances » (Deleuze, 1981, p.29). Ce problème du rapport entre l'esprit et le corps chez Spinoza s'inscrit donc dans le contexte plus large d'une philosophie pratique et l'élaboration d'une éthique contre la morale traditionnelle transcendante (Bien et Mal), pour y substituer le couple bon et mauvais. Ce couple prendra une grande importance pour Nietzsche qui est sur ce point très spinoziste. Le modèle du corps implique une attaque directe envers la fascination qu'exerce la conscience en philosophie, considérée comme le « lieu de l'illusion » au profit de l'exploration d'un infra-conscient et parallèlement de l'inconnu du corps. À cette dénonciation de la conscience, Spinoza adjoint une critique des passions tristes. Car la conscience humaine ne fait que recueillir des effets qu'exercent les autres corps et les idées sur le corps et la pensée, plutôt que de comprendre les causes de ses effets :

L'ordre des causes se définit par ceci : chaque corps dans l'étendue, chaque idée ou chaque esprit dans la pensée sont constitués par des rapports caractéristiques qui subsument les parties de ce corps, de cette idée. Quand un corps « rencontre » un autre corps, une idée, une autre idée, il arrive tantôt que les deux rapports se composent pour former un tout plus puissant, tantôt que l'un décompose l'autre et détruit la composition de ses parties (Deleuze, 1981, p.30).

Le corps et l'esprit sont ainsi « des ensembles de parties vivantes qui se composent et se décomposent suivant des lois complexes » (Idem, 1981, p.30). Ces lois complexes de la Nature et les rapports qui composent notre corps (et notre pensée), ainsi que les autres corps (et pensées), excèdent la connaissance et la conscience. La joie naît d'une rencontre heureuse avec un autre corps ou idée qui se compose avec notre propre « nature » ou notre puissance, en accord avec notre propre rapport. Inversement, la passion triste naît d'une « mauvaise fréquentation » qui décompose nos rapports. De là découle le couple bon et mauvais, lié à

deux modes d'être ou à des passages vers une plus haute ou basse puissance de vie (typologie immanente et critique des valeurs). L'essence d'un corps est définie par un certain degré de puissance, c'est-à-dire un certain pouvoir d'affecter et d'être affecté. C'est l'enjeu de la connaissance de troisième type (connaissance adéquate) que d'élever la conscience au monde des causes, pour ainsi atteindre à une liberté, à une puissance d'action qui augmente la puissance de vie : « tout le chemin de l'Éthique se fait dans l'immanence ; mais l'immanence est l'inconscient lui-même et la conquête de l'inconscient » (Deleuze, 1981, p.42). Nietzsche reprend une telle éthique alors qu'il propose une philosophie de la puissance et de la force (que nous avons déjà en partie exposée). En ce sens, l'idée d'une *démarche réflexive ou poïétique* chez l'artiste ne doit pas être assimilée à une mainmise de la conscience ou des structures rationnelles sur les facultés esthétiques (imagination et sensibilité), le corps ou l'inconscient.

De plus, lorsque la pensée procède d'un impensé qui la force à penser, le processus de subjectivation atteint une nouvelle puissance ou un nouveau pli : « (...) l'impensé problématique fait place à un être pensant qui se problématise lui-même, comme sujet éthique » (Foucault par Deleuze, 1986, p.126). Dans le cinéma d'Artaud, l'autopoïétique participe du problème du choix de mode de vie. À ce titre, l'importance du thème de la croyance et sa substitution au modèle du savoir, est caractéristique d'un des grands tournants de la philosophie¹¹⁴, d'une mutation dans *l'image de la pensée* (Pascal, Hume, Nietzsche, Kierkegaard, etc.). Le modèle de la croyance est inséparable du choix comme détermination de la pensée et de son développement problématique :

Ce qui caractérise le problème, c'est qu'il est inséparable d'un choix. (...) Or le problème porte sur des déterminations existentielles et non pas sur des choses mathématiques, on voit bien que le choix s'identifie de plus en plus à la pensée vivante, à une insondable décision. Le choix ne porte plus sur tel ou tel terme, mais sur le mode d'existence de celui qui choisit (...) Kierkegaard en tirera toutes les conséquences : le choix, se posant entre le choix et le non-choix (et toutes leurs variantes), nous renvoie à un rapport absolu avec le dehors, par-delà la conscience psychologique intime, mais aussi par-delà le monde extérieur relatif, et se trouve seul capable de nous redonner et le monde et le moi (Deleuze, 1985, p.230-231).

Le thème du choix de modes de vie, dans le cadre d'une pratique réflexive comme celle de l'automate spirituel ou du corps-sans-organe d'Artaud (position où se trouve autant le

114. « Dans l'histoire de la philosophie, la substitution de la croyance au savoir se fait chez des auteurs dont les uns sont encore pieux, mais dont les autres opèrent une conversion athée » (Deleuze, 1985, p.224).

personnage, l'auteur ou le spectateur) dépasse la psychologique conventionnelle : « Comme dit Kierkegaard, « les mouvements profonds de l'âme désarment la psychologie », justement parce qu'ils ne viennent pas du dedans (...) L'automate est coupé du monde extérieur, mais il y a un dehors plus profond qui vient l'animer » (idem, 1985, p.228-233).

5.4- Godard et l'autopoïétique : la pensée du Dehors

En quoi la spécificité du cinéma révèle-t-elle cette impossibilité de penser qu'est la pensée? Sur ce point, Deleuze renvoie au livre de Jean-Louis Schefer *L'homme ordinaire du cinéma* (1980) :

(...) la force du livre de Scheffer est d'avoir répondu à la question (...). Il dit que l'image cinématographique, dès qu'elle assume son aberration de mouvement, opère une suspension du monde, ou affecte le visible d'un trouble, qui, loin de rendre la pensée visible, comme le voulait Eisenstein, s'adresse au contraire à ce qui ne se laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision (Deleuze, 1985, p.219).

Une telle expérience de perception et de pensée concerne le cinéma moderne en fonction de la mutation qui affecta sa matière signalétique. Dans le cinéma de l'image-temps, le faux mouvement se donne comme point irrationnel qui marque la rupture entre deux images, c'est-à-dire l'interstice : « (...) la question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe » (idem, 1985, p.234). Bien entendu, l'interstice concerne aussi les rapports audio-visuels. À ce titre, Godard en « tire toutes les conséquences quand il déclare que le mixage détrône le montage, étant dit que le mixage ne comporte pas seulement une distribution des différents éléments sonores, mais l'assignation de leurs rapports différentiels avec les éléments visuels » (idem, 1985, p.234). Ainsi, le point problématique ne cesse de mettre « la pensée hors d'elle-même, hors du savoir, hors de l'action » (idem, 1985, p.230), à travers un nouveau rapport entre la pensée et les signes.

Chez Godard, la méthode de l'interstice est essentielle s'il faut comprendre comment le cinéma peut créer des vibrations, des mouvements ou des rythmes capables de mettre le véritablement le mouvement dans la pensée. Godard donne de plus une tâche « réflexive » spécifique à son art et qui trouve résonance directe dans le problème de la *surécoute* : « Moi, je dis que le cinéma a un rôle : voir comment on voit » (Godard, 1985. p.578). À ce titre, il

considère le cinéma comme un outil pédagogique à même de nous confronter à l'invisible et à l'impensable, d'abord en cherchant à *voir comment on voit*, ce qui exige de ramener, par la pratique cinématographique, le regard à lui-même (mais aussi le cinéma, l'écoute et la pensée), mais précisément pour parvenir au choc, qui met en mouvement la pensée, mais qui procède d'un impensé fondamental. La composition d'une véritable Image¹¹⁵ chez ce dernier se joue toujours dans le rapport hétérogène (sans totalisation de ceux-ci, d'où le passage au modèle du Dehors) entre une pluralité de pôles ou de plans¹¹⁶ dont l'agencement n'est pas réglé d'avance par une quelconque syntaxe filmique *a priori*, mais qui compose plutôt un problème ou qui force à penser le problème de leur relation :

Il me semble que le champ contrechamp reste une manière d'interroger les faits qui se produisent, mais que nous ne savons mettre en relation (...) Le champ et le contrechamp ne signifient aucune équivalence, aucune égalité, mais posent une question. La rhétorique officielle, académique, a imposé ce genre de blocage de la pensée : il faut qu'un regard suive une orientation imposée, par rapport à un paysage qui défile dans le plan suivant. Tout le reste est interdit. Du coup, on ne peut plus réfléchir (Godard dans Frodon, 2004, p.20).

Voir les images va alors consister à appréhender ce qui fulgure entre elles, l'incommensurable à la frontière entre deux images (où deux pôles de l'image). Cette méthode constitue une opération de différenciation qui entraîne l'une dans l'autre les deux images dans une évolution non parallèle : « En d'autres termes, c'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, où c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances ». (Deleuze, 1985, p.68). On voit bien comment ce commentaire s'applique à la figure du champ-contrechamp - par contraste avec l'usage de cette figure typique dans le cinéma narratif-représentatif -, alors qu'il substitue à un enchaînement logique et organique des images (composition organique), la mise en relation asymétrique de deux images précisément pour faire surgir (par un heurt pour la sensibilité) le problème du rapport entre elles : « Le but de Godard : voir les frontières, c'est-à-dire faire voir l'imperceptible (...) de montrer le ET constitutif des choses, le devenir qui les parcourt et les met en relation les unes avec les autres (Deleuze, 1985 p.68).

115. « L'Image est un rapport...Une image, c'est soit deux choses éloignées qu'on rapproche, soit deux choses rapprochées qu'on éloigne... « Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore » : voilà une image, un cheveu n'est pas une image, l'aurore n'est pas une image, c'est le rapport qui fait image » (Godard, 2001, p.30).

116. « Le cinéma est fait de plans. (...) Il y a donc des avant-plans et des arrière-plans. Avec le son aussi il y a plusieurs plans sonores, avec une technique un peu rudimentaire comme le Dolby, qui permet d'utiliser ces différences de plans, et qui n'est pas seulement là pour faire passer des bombardiers » (Godard, 1998, p.294).

La pratique réflexive et réfléchie chez Jean-Luc Godard, ainsi que la très forte réflexivité filmique de son cinéma, nous place devant une *esthétique « autoréflexive » de l'œuvre en acte* ou encore autopoïétique en acte. Non seulement l'effort autopoïétique comme exercice critique de la pensée (de l'écoute et du voir) est essentiel chez celui-ci, mais il poursuit un tel travail à l'intérieur même de ses films (d'où leur nature pédagogique). Par contre, un tel dispositif ou protocole spéculaire est autant un moyen de problématiser le « réel », le « social », différentes traditions poétiques, etc., que sa propre perception ou son propre travail. Faire du cinéma pour Godard se veut explicitement un art de vivre et de penser. Si ce dernier cherche des lignes de fuites par l'agencement non réglé d'images, ce n'est surtout pas pour fuir la vie, mais bien fuir dans la vie (*Sauves qui peut la vie*) et ainsi inventer de nouveaux modes d'existence. Il est ainsi possible de reconsidérer le problème de la réflexivité ou de la démarche autopoïétique qui entend articuler la pratique réflexive, la réflexivité filmique et le cinéma comme mode de réflexion que nous avons évoqué dans notre problématique en introduction. Il ne s'agit pas ici d'affirmer le pouvoir autotélique de l'œuvre ou de l'art, refermant l'œuvre et la pensée sur elles-mêmes dans une sorte de soliloque stérile, mais pour brancher la création sur un Dehors, faire tendre le cinéma vers sa propre limite, afin de capturer avec un matériau de plus en plus complexe les « forces » qui nous habitent et nous traversent ou qu'il nous faut pour devenir autre. Chez Godard, la question *Qu'est-ce que peut le cinéma?* est inséparable de la question *Qu'est-ce que peut la vie?*, et se relancent mutuellement. De tels cris tranchent avec le questionnement de M. Teste qui répondait aussitôt à cette question : *les lois de l'esprit*. En ce sens, il ne faut pas nécessairement ramener la tendance à la réflexivité de l'art moderne à un mouvement d'intériorisation, mais au contraire, sous certaines conditions, à une connexion sur un Dehors qui destitue tout sujet et toute forme comme instances transcendantes. En effet, si Godard est sans cesse le *Narcisse de lui-même* et de sa propre œuvre, ceci ne veut surtout pas dire qu'il sa vit comme un sujet unitaire, et qu'il mène sa petite affaire personnelle ou cherche à faire du cinéma un *re-pli de son être sur lui-même* :

Mais que cherchait Rembrandt lorsqu'il installa le chevalet à côté du miroir. Probablement : jusqu'où la peinture peut aller. Et ensuite : jusqu'où il la suivrait, c'est-à-dire jusqu'à quand. Non à cause de l'âge, mais à cause de la peinture elle-même, car c'était le temps lui-même mis à peindre qu'il déposa sur la toile. Mis à nu, si l'on peut dire. Non point photo d'identité donc. Ni examen de conscience. Juste une question de temps, et l'espace donne peu de réponse, ni vitesse, ni position. Sauf peut-être dans le système de la cinématographie, le seul où les forces morales ont à voir avec les forces physiques (Godard, 1998, p.286).

Il faut ainsi signaler comment Godard reprend et poursuit nombre des perspectives à même de renouveler les agencements audio-visuels au cinéma que nous avons pu dégager à partir du rapport réflexif de nos trois créateurs hollywoodiens à l'étude (Thom, Murch et Warner). En détrônant le montage au profit du mixage, Godard vient saper tout le système de distribution et d'hierarchisation des composantes sonores et visuelles présentes dans le cinéma classique (et le rabattement du son sur l'image), donnant lieu non seulement à une composition des sons entre eux et avec l'image, mais aussi à une ouverture à l'ensemble des dimensions expressives du sonore au-delà d'un usage narratif, dramatique et naturaliste convenu. Ce qu'on peut néanmoins voir poindre chez Warner, par exemple, bien que nous restions alors sur une espèce de *seuil*. De plus, Godard croit en une remise en jeu constante des forces génétiques de l'œuvre (dimension processuelle et collective du cinéma) comme une véritable forme de problématisation par les moyens de l'audio-visuel (véritable activité de pensée *en acte*), dans laquelle le son acquiert bien entendu une puissance d'affecter ou de contaminer les autres corps (filmiques ou de métier). À ce titre, l'idée d'une démarche problématisante chez Murch est tout à fait compatible avec la nature processuelle et problématisante du travail cinématographique chez Godard. Par contre, Godard pousse le rapport critique (ou la surécoute) à un point de rupture qui fait sortir la pratique de son « cadre » normatif pour le problématiser et tenter d'y échapper. C'est pourquoi la « recherche-création » conduite par les moyens mêmes de l'audio-visuel (au sens littéral d'une *logique de la sensation*) chez Godard se doit de partir *encore et toujours* d'une « caméra » et non d'un « projecteur » : « Les cinéastes veulent déjà dire avant d'avoir filmé. Ils violent la caméra, ils l'asservissent au discours... Ils n'ont pas besoin de caméra pour trouver quelque chose qu'on n'a pas vu » (Godard dans Frodon, 2004, p.22).

Conclusion : plis et déplis ou la vie dans les plis...

Retour sur le praticien réflexif : l'immanence et la surécoute

Nous avons cherché à éprouver l'intérêt pratique et pédagogique de l'exercice *autopoïétique* chez les créateurs sonores au cinéma. Ce qui impliqua de prendre en compte l'ascèse par laquelle de tels créateurs cherchent à conquérir les puissances de leur art. Bien que Murch, Thom et Warner travaillent dans un milieu normé et normalisant, il reste qu'à partir de leur exemple nous avons cherché à mettre en évidence trois choses : premièrement, qu'on peut très bien dégager, à partir des pratiques (réflexive, autopoïétique ou de surécoute) et de l'effort critique de ceux-ci pour penser et mettre en place les conditions d'un art sonore dans le cadre du cinéma narratif-représentatif dominant, différentes perspectives à même de renouveler les agencements audio-visuels cinématographiques dans lesquels s'engouffreront ou se sont engouffrés des artistes plus « radicaux », ce qui mettrait en évidence des différences de degrés entre ceux-ci, et non une opposition binaire ; deuxièmement, il importe de prendre en compte l'irréductibilité d'un rapport à soi nécessaire non seulement pour « conquérir » tout mode d'expression, et ce, même s'il s'agit d'en rester au déjà-fait ou au déjà-su, dans la mesure où l'artiste n'est pas un simple « agent » de transmission, mais se constitue comme un sujet éthique de ses actions, et ce, qu'il s'agisse d'une pratique professionnelle ou d'un art de vivre ; troisièmement, en mettant en évidence une différence de degré entre des pratiques plus « conventionnelles » et des pratiques « modernes » (Artaud et Godard), nous avons aussi pu constater une rupture (le passage du modèle de la totalité ouverte à celui du Dehors ou du savoir à la croyance en ce monde-ci) dans l'image de la pensée et la figure du penseur dans le penseur qui l'explore.

Il nous reste alors à préciser le rapport entre ces deux types d'autopoïétiques ou d'ascèses, mais aussi entre la pratique réflexive et les pratiques dites non-réflexives ; dans la mesure où la *surécoute* n'est pas le privilège que d'une seule classe d'artiste. Si l'on revient à cette figure ou à ce personnage de l'artiste-poïéticien, il faut insister sur sa redondance dans la mesure où, comme nous l'avons vu, se faire artiste passe d'une manière ou d'une autre par la nécessité de se faire poïéticien, ne serais-ce que poïéticien de soi-même. Surtout si l'on considère comme Passeron que tout ce qui s'enseigne en art relève quelque part de la

poïétique appliquée. Ce qui fait que l'apprentissage de tous savoir-faire est inséparable d'une constitution de soi comme « sujet », et donc, d'une dimension éthique. En fait, l'expression d'artiste-poïéticien renvoie à un pli ou à un pliage. Comme l'indique Deleuze, « la formule la plus générale du rapport à soi, c'est : l'affect de soi par soi, ou la force pliée. La subjectivation se fait par plissement » (Deleuze, 1986, p.111). Il n'y aurait qu'un pli qui nous fasse passer d'une pratique « spontanée », mais peut-être d'autant plus déterminée par des forces « occultes » que ces déterminations demeurent implicites, à une posture d'écoute ou de pensée critique. À ce titre, on peut préciser que l'ergo-audition (s'écouter soi-même émettre des sons) ou la surécoute (au sens de s'écouter écouter), indépendamment du contexte technologique, sont inséparables de la pratique musicale (ou des arts sonores). Comme le mentionne le philosophe Jean-Luc Nancy, l'interprète joue toujours en écoutant (l'autre, la partition, la musique) et, par la force des choses, en s'écoutant faire. Il invoque à ce sujet l'indication en italien *Ascoltando* (en écoutant) qu'on peut retrouver sur certaines partitions et qui prescrirait « de jouer en écoutant : en écoutant quoi? Mais rien d'autre que la musique qu'il s'agit de jouer? » (Nancy, 2001, p.7). En effet, *Ascoltando* serait « l'indication secrète de toute exécution musicale ». Bien que présente dans tous les phénomènes de la sensibilité (donc dans tous les arts), la musique serait néanmoins la pratique par excellence qui met cette indication en relief, et ce, compte tenu du caractère même du son, dans la mesure où la sonorité :

(...) résonne essentiellement : elle est même résonance (...) On pourrait dire que l'écho fait partie du son, qu'il appartient à son immanence – cependant que le reflet ne fait partie de la même manière de la forme et de la couleur visible. Le reflet demande une surface réfléchissante, en droit extérieur à la chose visible. La résonance est dans le son lui-même : un son est à lui-même sa chambre d'écho, tout comme il est à lui-même son timbre, ses harmoniques et ce qu'on appelle sa couleur (Nancy, 2001, p.8).

Ainsi, pour Nancy, le son est « l'élément d'un renvoi constitutif, d'une résonance ou d'une réverbération, d'un retour sur soi par quoi le « soi » en question peut avoir lieu. Sentir est toujours aussi sentir sentir, mais le sujet qui « se » sent ainsi n'existe ou n'est « soi » que dans ce sentir, par lui et même en vérité en tant que lui » (Nancy, 2001, p.7). Non seulement tout musicien s'écoute et se doit de s'écouter en train d'émettre des sons (situation qui vient être facilitée et dédoublée par le support, le musicien pouvant alors s'écouter comme un autre), mais aussi toute musique se doit d'être écoutée pour ainsi dire « de l'intérieur », c'est-à-dire qu'elle comporte des indications adressées à une oreille qui l'écoute en vue de

l'exécuter, autant qu'elle s'écoute elle-même exécutée. Toute écoute serait en elle-même écoute de l'écoute ou surécoute, sans néanmoins atteindre, pour autant, à ce point critique qu'il s'agit d'atteindre, exigeant une intensification, un mouvement ou un pli supplémentaire (de l'écoute) ou un dépli sur le Dehors. Nancy cherche à penser les conditions transcendantales de la sensibilité (auditive), mais qui permettent de révéler l'immanence en jeu dans tout processus de subjectivation :

(...) ce n'est jamais qu'un renvoi, un rappel, un rapport, un report, et au fond de toute cette réversion une répétition originaire, générative, par laquelle advient l'à soi. (...) Il ne faut certes pas ignorer que cette structure immanente de pli ou de repli appartient à tout l'ordre du sens, encore une fois dans tous ses sens. Pas de visible, sans doute, sans son reflet immanent. Mais le sonore est en quelque sorte l'extraction et l'exhibition de cette structure pour elle-même (Nancy, 2001, p.8)

Cette subjectivation n'implique pas un moi substantiel ou quelque chose comme une identité de droit, mais un rapport à soi, un rapport à soi antérieur à tout sujet à proprement parler : « Ce qu'on appelle « sujet » est au fond un rapport à soi – en terme savant on dirait une ipséité. Mais du rapport à soi, je dirais qu'il y en a avant le sujet humain, conscient, parlant. Disons qu'il y a du soi partout et que, ponctuellement, il se saisit » (Szendy, 2001, p.1). On retrouve ici la notion de pli ou de plissement, qui nous offre une manière de penser la constitution d'un « sujet » ou encore d'un point d'écoute dans le tissu d'une œuvre.

Dans ce cas, il s'agit, par l'intermédiaire de multiples techniques, de procéder à une intensification du rapport à soi, de ramener par plissement la pensée (l'écoute et le voir) à elle-même, afin de la problématiser. Chez Foucault, par contre, le dedans est toujours pli du Dehors, limite interne à toute pensée ou subjectivation. Et ce n'est qu'en l'affrontant qu'une véritable critique est possible, pour ainsi parvenir à penser et vivre autrement. En effet, notre « vie dans les plis » exige un exercice dans la pensée plus radical, une sorte de dépli qui permette de sortir de soi et de rompre avec un certain « corps » de l'expérience (ici, au sens d'organisme) pour retrouver le Dehors, une fois dit que le dedans de la pensée ou du sujet est un pli du Dehors. Mais voilà, l'organisme et le corps-sans-organe, le plan de développement (des formes ou des sujets) et le plan d'immanence (peuplé de singularités préindividuelles) ne sont pas à opposer de manière binaire simplement comme les deux pôles antagonistes d'une même expérience, car le sujet et les formes sont toujours à rapporter au plan d'immanence qu'il présuppose en droit, comme cette image ne préexiste pas avant son achèvement dans les

faits.

Il n'y a donc pas lieu d'opposer action et pensée ou de discréditer la *poïétique intégrée au faire* comme manière de ramener la pensée à elle-même, sous prétexte d'une différence de nature (entre la pensée et l'action, le spontané et le réfléchi, etc.) ou d'un rapport toxique entre la réflexivité (du moins sous certaines conditions) et la création. Comme l'indique Artaud, « c'est un monstre chez qui s'est développé jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées » (Artaud, 1973, p.13). Si chez Artaud, le corps n'est plus un obstacle à la pensée, la pensée n'est pas plus un obstacle à la création artistique : identité de l'automate spirituel et de l'automate psychologique :

(...) si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre. [...] la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double, j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration. C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le double du théâtre c'est le réel inutilisé par les hommes de maintenant » (Artaud, Lettre à Jean Paulhan, 25 janvier 1936).

Au contraire, c'est bien parce qu'on ne pense pas *encore et toujours* qu'il faut chercher à enfanter la pensée dans le penser, atteignant ainsi un usage transcendantal de nos facultés et qui destitue toute possibilité d'identité à soi (ou d'unité synthétique d'une identité du sujet et de l'objet). Dans le contexte d'une pensée de l'immanence pure, tout à *soi* n'est que l'effet d'un revenir, d'une écoute de l'écoute (réécoute ou surécoute) qui assure son auto-positionnement ontologique¹¹⁷, « (...) puisque ce qui est véritablement créé, du vivant à l'œuvre d'art, jouit (...) d'une auto-position de soi, ou d'un caractère autopoïétique à quoi on le reconnaît » (Deleuze et Guattari, 1991, p.16). C'est à partir de la « résonance » fondamental du son, par réécoute, répétition, qu'il faut patiemment se munir d'une surécoute critique pour voir entre les choses, ce qui fulgures entre les « frontières », afin que cette répétition fasse la différence. Le créateur sonore doit se construire par pliage une « chambre d'écho » (un Dedans), mais qui donne paradoxalement sur un Dehors : « Dans un livre, il n'y a rien à

117. En effet, comme l'indique à ce sujet Mengue, l'immanence pure est « nécessairement une pensée qui refuse l'originnaire ou le fondement sous toutes ses modalités (et réciproquement). Un être immanent, qui réside absolument en soi-même, ne peut être qu'à chaque instant « point de départ » et « principe » de lui-même et de son activité, de son devenir. Mais surtout faut-il ajouter immédiatement, cette « centration » ou repli sur soi, ne doit fournir aucune occasion pour jouer le rôle d'un foyer ou d'une source stable et permanente susceptible de superviser, conduire et couronner l'ensemble, car alors, une dimension non immanente serait réintroduite. » (Mengue. 1995, p.29).

comprendre, mais beaucoup à se servir. Rien à interpréter ni à signifier, mais beaucoup à expérimenter. Le livre doit faire machine avec quelque chose, il doit être un petit outil sur un dehors » (Deleuze et Guattari, 1980, p.9). Il faut alors apprendre à « danser dans les chaînes », pour arriver à trouver ces « plages sonores », ces plages d'immanence¹¹⁸ qui nous permettent de jouer ou de nous glisser entre les mailles du savoir et du pouvoir, de nous lancer dans une expérimentation vitale et ainsi parvenir à résister aux « transcendances » diverses qui pèsent sur le plan de composition ou sur notre *corps-sans-organe*, et cherche à le subordonner, car : « C'est sur lui que pèse et s'exerce le jugement de Dieu, c'est lui qui le subit. C'est en lui que les organes entrent dans ces rapports de composition qu'on appelle organisme. Le CsO hurle : on m'a fait un organisme! On m'a plié indument! On m'a volé mon corps! Le jugement de Dieu l'arrache à son immanence, et lui fait un organisme, une signification, un sujet. (Deleuze et Guattari, 1980, p.1980). Pour en finir avec le jugement de Dieu et redonner au « corps » sa puissance.

118. Pour Deleuze, il y « a dans les poussées d'immanence quelque chose qui tend à déborder le monde vertical » de la transcendance, et ce, même lorsqu'on cherchera à subordonner l'immanence à la transcendance : « On a souvent décrit l'« univers en escalier » qui correspond à toute une tradition platonicienne, néo-platonicienne et médiévale. C'est un univers suspendu à l'Un comme principe transcendant, et qui procède par une série d'émanations et de conversions hiérarchiques. L'Être y est équivoque ou analogique. Les êtres ont en effet plus ou moins d'être, plus ou moins de réalité, suivant leur distance ou leur proximité par rapport au principe. Mais en même temps, une toute autre inspiration traverse le cosmos. C'est comme si des plages d'immanence poussaient à travers les étages ou les marches, et tendaient à se rejoindre entre les niveaux. Là l'Être est univoque, égal : c'est-à-dire que les êtres sont également être, au sens où chacun effectue sa propre puissance dans un voisinage immédiat avec la cause première (...) » (Deleuze, 2003, p.244).

Bibliographie

Agamben, Giorgio. 2006. *La Puissance de la pensée : essais et conférences*. Traduit par Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages.

Artaud, Antonin. 2004. *Œuvre complète*. Établie par Evelyne Grossman. Coll. « Quatro ». Paris : Gallimard.

Artaud, Antonin. 1973. *Œuvre complète*. Tome VIII. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Blanche ». Paris : Gallimard.

Artaud, Antonin. 1970a. *Œuvre complète*. Tome I. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Blanche ». Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin. 1970b. *Œuvre complète*. Tome III. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Blanche ». Paris : Gallimard.

Asselin, Olivier. 2006. « La star et le prisonnier. Les dispositifs d'autosurveillance et de spectacularisation de soi sur Internet ». Dans Bégin, R., Dussault, M. et Diotte, E. (dir.), *La circulation des images. Médiation des cultures*, p.10 à 21. Paris : l'Harmattan.

Bayle, François. 1999. « Schaeffer phonogène ». Dans l'ouvrage collectif *Ouïr, entendre, comprendre après Schaeffer*. Paris : INA-GRM/Buchet-Chastel.

Bayle, François. 1993. *Musique acousmatique : propositions...positions*. Paris : Buchet/Chastel.

Beck, Philippe. 1990. « Logique de l'impossibilité : préface à *La Poétique* ». Dans Aristote, *La Poétique*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.

Bellahcène, Driss. 2008. *Michel Foucault, ou, L'ouverture de l'histoire à la vérité : éloge de la discontinuité*. Paris : Harmattan.

Bellemin-Noël, J. *Le Texte et l'avant-texte : Les brouillons d'un poème de Milosz*. Larousse. 1972.

Bellemare, Denis. 2001. « La leçon de choses ou le troisième endroit ». Dans *Godard et le métier d'artiste*, p.139 à 151. Paris : L'Harmattan.

Bergson, Henri. [1934]2013. *La pensée et le mouvement*. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF.

Blanc, Jan. 2008. *Dans l'atelier de Rembrandt : Le maître et ses élèves*. Paris : Editions de la Martinière.

Boileau, Nicolas. 1929. *L'art poétique, 1^{er} chant*. Paris : Ed. Société française d'éditions littéraires et techniques.

Boulez, Pierre. 1966. *Relevés d'apprenti*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Le Seuil.

Boulez, Pierre. 1958. Dans *L'Encyclopédie de la Musique*. Tome 1. Paris : Fasquelle.

Butler, Judith. 2005. « Qu'est-ce que la critique : essai sur la vertu selon Michel Foucault ». Dans Granjon, Marie-Christine (dir.), *Penser avec Michel Foucault : Théorie critique et pratique politique*. Paris : Karthala.

Cage, John. 2004. *Silence : discours et écrits*. Traduit par Monique Fong. Coll. « XTREM ». Paris : DENOËL.

Cage, John. 1976. *Pour les oiseaux, entretiens avec D. Charles*. Volume 4 des Bâisseurs du siècle. Paris : Belfond.

Cardinal, Serge. 2013. « Le cowboy ornithologue ». À paraître dans la *Revue de la Licorne* – numéro thématique sur l'écoute filmique.

Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur du cinéma*. Québec : Les Presse de l'Université Laval.

Cardinal, Serge. 2009a. « Le dernier des discrets ». Montréal : *Cinémas*, vol. 19, n°1, p.101-118.

Cardinal, Serge. 2009b. Dans *Stéphane Roy, compositeur et théoricien de la musique électroacoustique*. Atelier de maître tenu le 17 juin 2009 à l'Université de Montréal. En ligne sur le site www.creationsonore.ca, dans la section Atelier de maître. Consulté en septembre 2012.

Cardinal, Serge. 2002. « La musicalité d'une bande sonore. À propos de L'Invention d'un paysage », Dans La Rochelle, Réal. (dir.), *Écouter le cinéma*, p. 158 à 174. Montréal : 400 coups.

Cardinal, Serge. 1995a. « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène ». Chicoutimi : *Protée*, vol. 23, n° 3, p.94-99.

Cardinal, Serge. 1995b. « L'espace dissonant. À propos d'un segment du film *Boy Meets Girl* ». Montréal : *Cinémas*, vol. 5, n° 3, p. 77-100. 1995.

Cardinal, Serge. 1995c. « Médiation ou modulation sonore? ». Montréal : *Cinémas*, vol. 9, n° 1, 1998, p. 95-115.

Cardinal, Serge et Dallaire, Frédéric. 2010. « L'écoute partagée ». Dans *Théâtre/Public : Le son du théâtre 1, Le passé audible*. No. 197, 3e trimestre, p.24 à 27.

Castel, Robert. 1981. *La Gestion des risques*. Paris : Éditions de Minuit.

Cavell, Stanley. 2011. *Philosophie des salles obscures : Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*. Traduit par Nathalie Ferron, Mathias Girel et Elise Domenach. Coll. « La bibliothèque des saviors ». Paris : Flammarion.

Cavell, Stanley. [1971]1999. *The world viewed: Reflection on the Ontology of film*. New York : Viking Press. Traduction française de Christian Fournier: *La Projection du monde*. Paris : Belin.

Calvert, Olivier. 2008. *Olivier Calvert, concepteur sonore*. Atelier de maître tenu le 24 novembre 2008 à l'Université de Montréal. En ligne sur le site creationsonore.ca dans la section Atelier de Maître. Consulté en septembre 2012.

Cazier, Jean-Philippe. 2007. « Éléments de poétique ». Dans Gelas, Bruno (dir.) et Micolet, Hervé, *Deleuze et les écrivains : Littérature et philosophie*. Édition Cécile Defaut.

Celeyrette-Pietri, Nicole. 1979. *Valéry et le moi : des Cahiers à l'œuvre*. Paris : Klincksieck.

Château, Dominique. 2000. *Les Sciences de l'art en questions*. Paris : L'Harmattan.

Chion, Michel. Site personnel de Chion au www.michelchion.com. Consulté en novembre et en décembre 2012.

Chion, Michel. 2009. *La musique concrète, art des sons fixés*. Paris : Môméludies édition.

Chion, Michel. 1993. *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*. Paris : Plume éditeur/Sacemm.

Chion, Michel. 1990. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Nathan.

Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Coll. « Bibliothèque de recherche musicale ». Paris : Buchet-Castel/INA.

Chion, Michel. 1982. *La musique électroacoustique*. Coll. « Que Sais-Je ». Paris : PUF.

Chion, Michel. 1972. « 20 ans de musique électroacoustique ou une quête d'identité ». Dans *Musique en jeu*, n°8, septembre.

Cioran, M, Emile. 2006. *Valéry devant ses idoles*. Paris : de L'Herne.

Couturier, Yves. 2000. « L'inflation réflexive dans le courant praxéologique : indice de la reconstruction de l'idéologie professionnel ». Dans *Nouvelle pratiques sociales : Le « nouveau » travail social*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, Volume 13, numéro 1, juin, p. 137-152.

Depraz, Nathalie. 1999. *Synthèse : Husserl*. Paris : Armand Colin/HER.

Darriulat, Jacques. 2007. *La Poïétique de Paul Valéry*. En ligne à l'adresse <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>. Consulté en mai 2012.

Delavaud, Gilles et Esquenazi, J-P. 2001. *Godard et le métier d'artiste*. Paris : L'Harmattan.

Deleuze, Gilles. 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Édité par David Lapoujade. Coll. « Paradoxe ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. [1990]2003. *Pourparlers : 1972 – 1990*. Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 2002a. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Édité par David Lapoujade. Coll. « Paradoxe ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 2002b. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris : Éditions du Seuil.

Deleuze, Gilles. 1996. *Dialogues avec Claire Parnet*. 2^e ed. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion.

Deleuze, Gilles. 1993. *Critique et clinique*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1986. *Foucault*. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1984. *La voix de Gilles Deleuze sur le web*. Cours 67, 30/10/1984, partie 5, en ligne sur le site de l'Université de Paris 8. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>. Consulté en mai 2012.

Deleuze, Gilles. 1983a. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1983b. *Bergson, propositions sur le cinéma*. Cours Vincennes - St Denis : 18/05/1983. En ligne au <http://www.webdeleuze.com/php/index.html>, section Image

mouvement et image du sommaire. Consulté en janvier 2012.

Deleuze, Gilles. 1981. *Spinoza : philosophie pratique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1968a. *Spinoza et le problème de l'expression*. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1968b. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles. 1967. *Nietzsche : [actes du VIIe colloque philosophique international de Royaumont, 4-8 juillet 1964]*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1962. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Milles Plateaux – Capitalisme et schizophrénie* 2. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Coll. « Critique ». Paris : Les éditions de Minuit.

Delorme, Louise. 1976. « Matériau et créativité au Bauhaus ». Dans *Recherches poïétique tome 2 : le matériau*. p.159 à 180. Paris : Klincksieck.

Delruelle, Edouard. (sd). *Faire de sa vie une œuvre d'art?* Texte disponible en ligne sur le site Service de philosophie morale et politique de l'Université de Liège, <http://www.philopol.ulg.ac.be/textes.html>. Consulté en juin 2012.

Deshays, Daniel. 2006. *Pour une écriture du son*. Coll. « 50 questions ». Paris : Klincksieck.

Dubreuil, Laurent. 2003. *De l'attrait à la possession : Maupassant, Artaud, Blanchot*. Coll. « Savoir ». Paris : Lettre Hermann.

Dupond, Pascal. 2009. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipse édition marketing.

Eraly, Alain. 1994. « L'usage de la psychologie dans le management : l'inflation de la « réflexivité professionnelle » ». Dans Bouilloud, J.-P. et Lecuyer, B.-P., *L'invention de la gestion. Histoire et pratique*, p.135 à 159. Paris : L'Harmattan.

Foucault, Michel. 2006. *La volonté de savoir. Droit de mort et pouvoir sur la vie*.

Coll. « Folioplus ». Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1990. « Qu'est-ce que la critique? ». Conférence à la Société Française de philosophie, le 27 mai 1978. Publié dans *le Bulletin de la Société française de philosophie*, Paris : Armand Collin, 84(2), avril-juin, p.35-63.

Foucault, Michel. 2001a. *L'Herméneutique du sujet : Cours 1981-1982*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 2001b. *Dits et écrits : tome 2*. Coll. « Quatro ». Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1984a. *Histoire de la sexualité : Le souci de soi*. Vol III. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1984b. *Histoire de la sexualité : L'Usage des plaisirs*. Vol. II. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*. Vol. I. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1972. « Entretien avec Gilles Deleuze, le 4 mars 1972 ». Dans *L'Arc : Gilles Deleuze*, Paris, no 49, 2e trimestre, p. 3-10.

Frodon. Jean-Michel. 2004. « Jean-Luc Godard parmi nous ». Paris : *Les Cahier du cinéma*, mai, p.16 à 19.

Frodon. Jean-Michel. 2004. « Juste une conversation : entretient avec Godard sur Notre Musique ». Paris : *Les Cahier du cinéma*, mai, p.20 à 22.

Gallet, Bastien. 2009. « Brûler toute esthétique ». Dans *In actu – De l'expérimental dans l'art*. Édité par Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan. Les Presses du Réel.

Gallet, Bastien. 2008. « Le détour des sons. Musique et art sonore ». Dans *L'Art même*, n.39, p.9 à 11. Bruxelles : Ministère de la Communauté française Direction générale de la Culture Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques.

Galli, Pauline. 2008. « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse ». Dans *Arts poétiques et arts d'aimer*, Acte de conférence, Journée d'étude organisée par Margot Demarbaix, Claire Paulian, Loïc Windels, à Paris 8 – Saint-Denis, le 6 mai 2008. En ligne sur le site <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php>. Consulté en août 2012.

Gardies, André. 1993. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens-Klincksieck.

- Gilson, Étienne. 1965. *Matières et formes*. Paris : Vrin.
- Gilson, Étienne. 1963. *Introduction aux arts du beau*. Paris : Vrin.
- Gilson, Étienne. 1958. *Peinture et réalité*. Paris : Vrin.
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard : 1984-1998*. Tome 2. Paris : Cahiers du cinéma.
- Grésillon, A. 1994. *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF.
- Guattari, Félix. 1994. « Félix Guattari et l'art contemporain : Entretien avec Olivier Zahm ». Dans *Félix Guattari : Texte et entretiens*, Chimères, Vol. II, no. 23, été.
- Habermas, Jürgen. 1988. *Le discours philosophique de la modernité*. Titre original : *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
- Hay, L. 2007a. « Critique génétique et théorie littéraire : quelques remarques ». Dans Gifford, Paul (dir.) et Schmid, Marion, *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, p.13-27.
- Hay, L. 2007b. « Le généticien et l'ordinateur. Les tracés manuscrits à l'ère numérique ». Dans *Genesis : manuscrits, recherche, invention*, n.27, p.160-163.
- Hay, L. 2006. « Les tracés manuscrits à l'ère numérique ». Dans *Genesis*, n.27, p.160-162.
- Heidegger, Martin. 1959. *Qu'appelle-t-on penser?* Paris : PUF.
- Jarrety, Michel. 1991. *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Klee, Paul. 1998. *La Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard.
- Lobrutto, Vincent. 1994. *Sound-On-Film: Interviews with Creators of Film Sound*. Westport : Praeger.
- Lanfranchi, G. 1993. *Paul Valéry et l'expérience du Moi pur*. Paris : La Bibliothèque des arts.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, Dagen, Philippe et Wat, Pierre. 2004. *Lire la peinture vol.2 : Dans le secret des ateliers*. Paris : Éditions Larousse.

Lhotellier, Alexandre et Saint-Arnaud, Yves. 1994. « Pour une démarche praxéologique ». Dans *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 7, no 2, p.93-109.

Magrelli, Valerio. 2005. *Se voir / Se voir : modèle et circuit du visible dans l'œuvre de Paul Valéry*. Paris : L'Harmattan.

Malherbe, Jean-François. 2001. *Déjouer l'interdit de penser*. Montréal : Éditions Liber.

Martial, Robert. 1999. *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Mengue, Philippe. 1995. *Deleuze et le système du multiple*. Paris : Éditions Kimé.

Michaux, Henri. 2004. *Poteaux d'angle*. Coll. « Poésie/Gallimard ». Paris : Gallimard.

Michaux, Henri. 1950. *Passages*. Paris : Gallimard/NRF (Le point du jour).

Molino Jean. 2009. *Le Singe Musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Précédé de l'« Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino » par Nattiez, Jean-Jacques. Paris : Actes Sud / INA.

Mondoux, André. 2012. « Technique et individuation : la part du social ». Dans De Perraton, Charles, Kane, Oumar et Dumais, Fabien, *Mobilisation de l'objet technique dans la production de soi*. Coll. « Cahiers du Gerse ». Montréal : Presse de l'Université du Québec.

Morimoto, Atsuo. 2009. *De la psychologie à la poïétique : l'Imaginaire et la genèse du sujet Paul Valéry*. Paris : Lettre modernes minard.

Murch, Walter. 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Silman-James Press.

Nancy, Jean-Luc. 2013. *La possibilité d'un monde : Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*. Paris : Les petits Platon.

Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée.

Neumann, Eckhard. 1992. *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: John Wiley & Sons Inc.

Nietzsche, Frederick. 1998. *Humain, trop humain*. Paris : Gallimard.

Ondaatje, Michael. 2002. *The Conversation : Walter Murch and the Art of Editing Film*. Toronto : Vintage Canada Edition.

Paillé, Loraine. 2004. *Livres Livres : La démarche de création*. Trois-Rivières : Édition d'art Le Sabord.

Passeron, René. 1996. *La naissance d'Icare. Éléments d'une poïétique générale*. Paris : Marly-le-Roi. Presses universitaires de Valenciennes.

Passeron, René. 1982. « Poïétique et Répétition ». Dans René Passeron (dir.) et le Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S, *Recherches poïétiques : Création et répétition*, p.9 à 20. Paris : Clancier-Guénaud.

Patenaude, Johanne. 1998. « L'apport réflexif dans les modèles professionnels ; par-delà l'efficacité ». Dans Legault, G. (dir.), *Analyse des pratiques professionnelles : comment s'y prendre*. Sherbrooke, GGC éditions, 99-134.

Philippon, Michel. 2007. *Le vocabulaire de Paul Valéry*. Paris: Ellipses.

Pierret, Marc. 1969. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris : Belfond.

Pinson, Jean-Claude. 2007. « Poéthique de Gilles Deleuze ». Dans Gelas, Bruno (dir.) et Micolet, Hervé, *Deleuze et les écrivains : Littérature et philosophie*. Paris : Édition Cécile Defaut.

Platon. 1903. *Ion*. Traduction de L. Mertz. Paris : Hachette.

Poe, Allan, E. 1932. *Œuvres en prose*. Traducteur : Charles Baudelaire. Bibliothèque de la Pléiade, n.2.

Pommier, Jean. 1946. *Paul Valéry et la création littéraire*. Paris : Les Éditions de l'encyclopédie française.

Razac, Olivier. 2008. *Avec Foucault, après Foucault: Disséquer la société de contrôle*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Revel, Judith. 2009. *Le Vocabulaire de Foucault*. Coll. dirigée par Jean-Pierre Zarader. Paris : Ellipses édition marketing.

Rimbaud, Arthur. *La lettre du voyant*. 1871. Lettre adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871. En ligne sur wikisource. fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871. Consulté en décembre 2011.

Robinson-Valéry, Judith. 1992. Préface à *Ego Scriptor et autres petits poèmes abstraits*. Paris : Nrf Poésie/Gallimard.

Russolo, Luigi. 1954. *L'Art des bruits*. Paris : Richard-Masse.

Saint-Arnaud, Yves. 1995. *L'interaction professionnelle : Efficacité et coopération*. Montréal : PUM.

Sauvagnargues, Anne. 2005. *Deleuze et l'art*. Coll. « Lignes d'art ». Paris : PUF.

Scorsese, Martin. 1997. *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*. Paris : Cahier du cinéma.

Schaeffer, Pierre. 1977. *De la musique concrète à la musique même*. La Revue musicale. Paris : éditions Richard-Masse.

Schaeffer, Pierre. 1967. *La musique concrète*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil seconde édition.

Schaeffer, Pierre. 1957. *Vers une musique expérimentale*. La revue musicale. Paris : Éditions Richard-Masse.

Schaeffer, Pierre. 1952. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil.

Schön, Donald, A. [1991]1996. *Le tournant réflexif*. Montréal : Éditions Logiques. Traduction de sa version originale anglaise *The Reflective Turn: Case studies in and on educational practice*. New York: Teachers College (Columbia).

Schön, Donald A. 1994. *Le praticien réflexif*. Montréal : Éditions Logiques.

Shusterman, Richard. 2001. *Vivre la philosophie : pragmatisme et art de vivre*. Coll. « Esthétique ». Paris : Klincksieck.

Solomos, Makis. 1999. « Schaeffer phénoménologue ». Dans *Ouïr, écouter, comprendre après Schaeffer*. p.53 à 67. Paris : Buchet/Chastel-INA/GRM.

Souriau, Étienne. 2009. *Les différents modes d'existence*. Coll. « Métaphysiques ». Paris : Presses universitaires de France.

Stiegler, Bernard. *La Misère symbolique 2 : La catastrophe du sensible*. Coll. « Le philosophie en effet ». Paris : Éditions Galilée.

Szendy, Peter. 2013. *Otographie. Correspondance avec Nicolas Donin*. Dans Donin, Nicolas (dir.) et Goldman, Jonathan, Montréal : *Circuit : musiques contemporaines. Qui écoute?* Volume 13, numéro 2, p. 11-26.

Szendy, Peter. 2007. *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*. Éditions de Minuit.

Szendy, Peter. 2006a. « Blow Out ou la captation. Point d'écoute : les passages secrets de l'audible au visible ». *Vacarme*, n.35, printemps. En ligne au <http://www.vacarme.org/article685.html>. Consulté mai 2012.

Szendy, Peter. 2006b. « Un roi écoute. Nouveau « point d'écoute », entre Berio et Calvino ». *Vacarme*, n.35, printemps. <http://www.vacarme.org/article508.html>. Consulté mai 2012.

Szendy, Peter. 2006c. *Kafka à Star Academy : L'inouï et le banal, par un trou de souris*. En ligne au <http://www.vacarme.org/article1413.html>. Consulté mai 2012.

Szendy, Peter. 2005a. « Une traque à suivre. Premier volet d'une chronique musicale, « point d'écoute » ». *Vacarme*, no.30, hiver. En ligne au <http://www.vacarme.org/article474.html>. Consulté mai 2012.

Szendy, Peter. 2005b. « Taupologie suite...À la recherche de l'origine du son ». *Vacarme*, no.33, automne. En ligne au <http://www.vacarme.org/article669.html>. Consulté en mai 2012.

Szendy, Peter. 2001. *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Précédé d'« Ascoltando » par Jean-Luc Nancy. Paris : Éditions de Minuit.

Thom, Randy. 1999. « Designing a Movie for Sound ». *Iris*, n° 27, p. 9-20. Traduction de la version originale anglaise disponible sur le site FilmSound.org.

Valéry, Paul. 2001. *Cahiers tome VIII*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard

Valéry, Paul. 1994. *Cahiers tome V*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1992a. *Ego scriptor et petit poèmes abstraits*. Préface par Judith Robinson-Valéry. Paris : Nrf Poésie/Gallimard.

Valéry, Paul. 1992b. *Cahiers tome IV*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1974. *Cahiers tome II*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1973. *Cahiers tome I*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1960. *Œuvres tome 2*. Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1957. *Œuvre tome I*. Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1952. *Lettres à quelques-uns*. Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1944. « Première leçon du cours de poétique. Leçon inaugurale du cours de poétique du collège de France ». *Variété V*, p.295 à 322. Paris : Gallimard/NRF. Édition en ligne et réalisée pour les Classiques des sciences sociales par Daniel Banda, bénévole. http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/valery_paul.html. Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi. Consulté mai 2012.

Valéry, Paul. 1939. *Discours sur l'Esthétique*. Discours prononcé au deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, dans *Variété IV*, Paris: Gallimard/NRF, p. 235-265.

Valéry, Paul. 1935. *Notion générale de l'art*. Édition en ligne et réalisée pour les Classiques des sciences sociales par Daniel Banda, bénévole. Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi. En ligne sur le site http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/valery_paul.html. Consulté en mai 2012.

Valéry, Paul. 1934. *Autour de Corot*. Paris : Gallimard/NRF.

Varèse, Edgar. 1983. *Écrits*. Paris : Christian Bourgeois.

Vrancken, Didier et Macquet, Claude. 2006. *Le travail sur soi : vers une psychologisation de la société?* Paris : Berlin.

Warren, Paul. 1993. « Carte blanche à Paul Warren : Fascination hollywoodienne ». *Ciné-Bulles*, Volume 12, numéro 3, été, p. 30-34.

Zabunyan, Dork. 2006. *Gilles Deleuze : Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.

Zéraffa, M. 1975. « Deux entretiens sur la poétique de la fiction : Entretien avec Philippe Sollers ». Dans *Recherches poétiques, Tome 1 : 12 études originales*, p.69 à 75 Coll. « Collection d'esthétique ». Paris : Klincksieck.