

Gilles Deleuze

Sur Cinéma et Pensée, 1984-1985

22ème séance, 14 mai 1985 (cours 88)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Nadia Ouis (1ère partie), VU Cong Minh (2ème partie) et Claudie Zémiri, correction: Marie Descure (3ème partie); révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... la séance que je souhaitais, grâce à vous, et qui s'accroche très bien... Donc, on suspend le point où on en était dans notre analyse de l'image dite moderne, où on avait commencé cette analyse, du point de vue -- vous vous rappelez, c'était toujours notre centre, du point de vue des actes de parole -- et, on traîne, puisque on en a parlé avant, on en a parlé, on en reparlera, tout ça donc, on pouvait le caser à n'importe quel moment, une espèce de parenthèse qui évidemment ne va pas être seulement technique, mais comportera peut-être un peu de technique à, savoir ceci : je précise bien le thème autour duquel nous allons tourner aujourd'hui, avec interventions de plusieurs d'entre vous. [1 :00]

C'est que mon hypothèse à tort ou à raison -- vous pourrez ensuite la mettre en question cette hypothèse --, c'est que l'image moderne ne se définit plus par une image visuelle comportant un hors-champ, c'est-à-dire une extériorité par rapport à l'image vue, une image visuelle comportant un hors-champ, lequel hors-champ serait peuplé d'éléments sonores. Bien entendu, les éléments sonores ne se contenteraient pas de peupler le hors-champ. Ils peuvent être « in », comme on dit, c'est-à-dire avoir leur source dans le champ. [2 :00] Mais ils se prolongent, et leur source n'étant pas vue, quand leur source n'est pas vue, ils peuplent le hors-champ. Nous disions en gros, c'est la formule du premier stade du parlant, et on a vu que ça posait toutes sortes de problèmes parce que les hors-champs, la notion de hors-champ, ne nous avait pas paru unique.

On disait bien voilà : dans l'image moderne, ce n'est plus ça parce que l'élément sonore et l'élément visuel entrent dans de tout autres rapports. Comment définir cet autre rapport ? Je vous rappelle que notre hypothèse que je vous proposais, c'était exactement celle-ci : dans l'image classique, [3 :00] l'élément sonore est une composante « spécifique » de l'image visuelle ; même hors-champ, elle est encore située par rapport à l'image visuelle. Par-là même, c'est une dépendance de l'image visuelle. Tandis que dans l'image moderne, l'image sonore et l'image visuelle ont acquis une espèce d'autonomie. [Pause] Mais il faut suivre et il faut tout de suite se demander : quelles conséquences entraînent une telle hypothèse ?

Cette autonomie, elle est célèbre chez certains auteurs, chez beaucoup d'auteurs qui dominent le cinéma moderne. On a commencé à le voir la dernière fois. Mais les conséquences [4 :00] -- vous comprenez -- si l'on dit l'image sonore et l'image visuelle sont devenues autonomes ou hétéronomes, si on dit ça, ça implique immédiatement que l'image visuelle en droit -- peu importe le fait, là -- que l'image visuelle en droit a perdu son extériorité. [Pause] Je dis en droit, parce que en fait, bien sûr, il y aura encore extériorité, il y aura encore hors-champ. Mais encore

une fois, ce n'est pas ça qui compte. Avec son hors-champ, elle est autonome, et en ce sens, elle n'a pas d'extériorité. Avec son hors-champ, elle est autonome, et puis l'image sonore, [5 :00] elle est autonome. [Pause] L'autonomie donne un nouveau sens à la notion de « non-correspondance ». La non-correspondance dans l'image classique, nous l'avons vue, ou l'asynchronie, c'était [Pause] le hors-champ et le son « off ». A savoir : c'était une « non-redondance », c'était le fait que l'élément sonore émane d'une source qui, n'étant pas vue dans l'image visuelle, dans l'image vue, [6 :00] dans l'image visuelle, dès lors, ne faisait pas double emploi. Donc l'asynchronie était une non-redondance.

Avec l'image moderne, nous avons un tout autre sens de l'asynchronie. L'asynchronie va désigner « la déchirure », pour parler comme [Hans-Jurgen] Syberberg, pour prendre un mot plus simple, « l'interstice », de l'image sonore et de l'image visuelle. Pourquoi y-a-t-il un interstice ? Précisément parce que chacune est héautonome. [Pause] Dès lors, notre hypothèse était : dans un tel régime de l'image, dans un tel [7 :00] régime de l'image, il faut bien d'une certaine manière qu'il y ait un cadrage sonore dans un rapport à déterminer avec le cadrage visuel, le cadrage sonore étant comme le garant de l'autonomie de l'image sonore ; exactement comme le cadrage visuel sera le garant de l'autonomie de l'image visuelle. [Pause] Donc, au rapport, voilà, au rapport de l'image visuelle cadrée avec un hors-champ, se substitue, si j'essaye de résumer l'hypothèse, c'est : au rapport de l'image visuelle avec un hors-champ, [8 :00] se substitue un interstice entre deux cadrages. Au rapport entre une image visuelle cadrée avec le hors-champ qui déborde le cadre se substitue un interstice entre deux cadrages : cadrage sonore et cadrage visuel.

Donc, là où on allait procéder par une série de questions, c'était sur ce point, à savoir : je peux préciser tout de suite avant qu'on commence vraiment, c'est que, en effet, la question semble tout à fait [9 :00] exclue du point de vue de l'image classique. Et pourquoi ? Là, c'est même la partie dont je me charge, j'allais vous charger des autres parties. La partie dont je me charge, c'est de dire en effet : dans l'image classique, prenons en représentant, un excellent critique, qui représente très bien et avec beaucoup d'originalité dans ses analyses, qui présentent un très bon, un très bon statut de l'image parlante, de l'image sonore premier stade, c'est le critique [Béla] Balázs. [Sur Balázs, voir la séance 10 du séminaire Cinéma 1, le 22 février 1982, et les séances 18, 19, 20 et 21 de ce séminaire, et aussi L'Image-temps, pp. 294-295]

Qu'est-ce qu'il nous dit ? Si je résume ses propositions que vous trouverez aussi bien dans ses deux livres [10 :00] -- qui d'ailleurs se reproduisent à peu près -- : *Le Cinéma* [1948 ; Paris : Payot, 1979] et *L'Esprit du cinéma* [1930 ; Paris : Payot, 2011], tous les deux livres traduits chez Payot. Les thèmes constants de Balázs sont : le son n'a pas d'image, il ne se représente pas. Le micro ne représente pas le son : il le restitue. Donc il n'y a pas d'image sonore. S'il y a une image sonore, c'est uniquement dans la mesure où le son restitué, est restitué par rapport à l'image visuelle. Mais la seule image au sens propre du mot c'est : l'image visuelle. Ce qui confirme notre hypothèse, on l'avait reconnue d'avance en disant : bien oui, l'élément sonore est une [11 :00] composante spécifique de l'image visuelle. Donc premier thème de Balázs : le son ne se représente pas. Ce qui se représente, ce sont les sources d'émission du son. [Pause]

Deuxième proposition de Balázs : il n'y en a pas de moins un certain nombre d'opérations que l'on peut faire avec le son. A savoir : il y a des gros plans sonores, il y a des plans sonores, et

notamment il y a des gros plans sonores. [Pause] Et pour obtenir un gros plan sonore, c'est très facile, il suffit d'approcher le microphone. [Pause] [12 :00] Il y a des fondus sonores. [Pause] Il y a même des fondus sonores très célèbres, par exemple, dans un [Alfred] Hitchcock, un fondu entre deux cris distincts. [Pause] Enfin il y a un montage sonore, évidemment par exemple, montage-bruit/parole-musique.

Troisième thèse de Balázs : mais, en revanche, il n'y a pas de cadrage du son, et rien ne peut ressembler [13 :00] à un cadrage à propos du son. J'insiste : techniquement -- on verra le rôle de la technologie là-dedans -- techniquement, de quoi dispose Balázs ? D'un état de la technique comportant micro et haut-parleur, haut-parleur... [Interruption de l'enregistrement] [13 :26]

... lire un cadrage encore une fois, il y a bien des plans sonores, il ne le nie pas. Le son est localisé dans l'espace et c'est bien pour ça que vous pouvez obtenir des gros plans sonores. En revanche, le son n'a pas de côté, comme il dit ; le son n'a pas de côté et n'a pas de perspective. [Pause] [14 :00] Voyez, ce n'est donc pas -- il ne faut pas surtout que vous confondiez, pour que notre problème soit clair -- tout thème sur la distance, le son lointain, le son proche, est hors de notre problème. Ça c'est un problème des plans sonores, et ça n'a rien à voir avec la question d'un cadrage sonore. La question d'un cadrage sonore se pose à partir de ceci : ce qui permet un cadrage visuel, c'est quoi ? C'est que les choses vues ont des côtés. Vous pouvez donc faire une prise de vue d'un côté ou d'un autre. Elles ont une perspective et vous avez à choisir une perspective. Et cadrer c'est, si vous voulez, [15 :00] de manière très vulgaire, c'est prendre un côté ou choisir une perspective. [Pause] Et en effet, ça se comprend très bien, le son n'est pas « unidirectionnel ».

Dès lors, comme on dit, s'il y avait un cadrage, ça serait un cadrage très flou. Et Balázs insiste énormément là-dessus : du point de vue du son, vous n'avez pas comme du point de vue du cadrage visuel, vous n'avez pas plusieurs possibilités. D'ailleurs, ça m'intéresse dans les textes de Balázs qu'il passe d'une notion à une autre. D'une notion objective, le son n'a pas de côté pas de perspective, à une [16 :00] notion subjective : dès lors, un même sujet... non, plutôt : dès lors des sujets différents saisissent un son, à peu près de la même manière, tandis qu'en fonction du cadreur, la variation est immense. Il dit : il y a mille manières de prendre visuellement une tempête, mais le bruit de la tempête, il n'y a qu'une manière. Vous comprenez bien, vous pouvez le prendre de près, de loin, de tout ce que vous voulez. Mais quant au cadrage, il n'y a pas de cadrage sonore. Voilà, c'est au moins une position très claire.

Et encore une fois, ça me paraît évident : dans le langage que je vous proposais, [17 :00] chaque fois que l'image se définit par une image visuelle cadrée dont le reste est une dépendance, c'est-à-dire comportant un hors-champ, c'est trop évident que le sonore est une composante de l'image visuelle, et qu'il ne peut pas être « cadré » en tant que sonore. Un cadrage sonore impliquerait que le sonore prenne son autonomie. Voilà où nous en sommes : si vous voulez bien, si vous m'accordez tout ça et [*mots inaudibles*].

Alors, qu'est-ce qui va se passer ? Qu'est-ce qu'on a à chercher ? On a à chercher beaucoup de choses. Je veux dire, moi je dirais -- peut-être que ceux qui vont intervenir [18 :00] vont changer l'ordre des problèmes -- moi, je verrais l'ordre des problèmes ainsi [Pause] : est-ce que, en fonction des nouveaux moyens techniques -- pas l'ordre nécessairement, vous verrez les

problèmes ; on peut les traiter dans un autre ordre -- je dirais, un premier problème que je vois c'est en fonction des nouvelles technologies acoustiques, est-ce que l'on peut parler non seulement de montage sonore mais de cadrage sonore ? Ces nouvelles technologies acoustiques, si vous me demandez tout de suite, précisons un peu pour comprendre, je dirais, par exemple, les [19 :00] -- comme je perds la mémoire des mots -- les filtres. Par exemple, les filtres, par exemple, les modulateurs, par exemple, ce qui s'est passé du côté de la stéréophonie. Vous allez me dire tout de suite : ah ! mais attention ! la stéréophonie, est-ce que ce n'est pas un rapport précisément que je voulais éliminer par rapport avec les sources d'émissions, ma question technologique est : est-ce que la notion de la stéréophonie n'a pas techniquement tellement évoluée qu'elle désigne aujourd'hui quelque chose de très différent qu'un rapport avec les sources d'émission ? Donc, voilà donc, mais ce n'est pas tout. Est-ce qu'il n'y aurait pas des moyens techniques qui permettent de [20 :00] donner un sens à la notion de cadrage sonore ? Là, il faudrait être patient.

Deuxième point, deuxième point sur lequel j'insiste : c'est que de toute manière, ce ne sont pas les moyens techniques qui ne sont jamais déterminants. A savoir ces moyens techniques n'auraient que très peu d'intérêt s'ils ne servaient une cause plus haute, à savoir le nouveau statut de l'image qui lui n'est pas technique. Ce nouveau statut de l'image, c'est l'interstice entre une image sonore et une image visuelle. Alors on pourrait dire à la fois mais cette idée, cette nouvelle idée de l'image, elle impliquait de nouveaux moyens techniques ; peut-être, mais ce [21 :00] n'est pas les moyens techniques qui la fondent, ce n'est pas les moyens techniques qui en sont cause. Ça ce serait notre second problème, ou du moins un autre problème.

Troisième problème, peut-être le plus important [*Pause*] : que dans cette perspective qui concerne le cinéma, mais qui ne concerne pas « que » le cinéma, qu'à ce moment-là un cadrage sonore aura une valeur jusqu'en musique même. Alors il faudrait s'attendre à ce que, si la notion du cadrage sonore est fondée, non seulement l'image sonore reçoive un statut technique très précis, mais que [22 :00] la musique, à commencer par la musique de cinéma, change elle-même de statut, puisqu'on a vu dans des séances précédentes, le statut qu'on a essayé de dire quel était le statut de la musique au cinéma au premier stade du parlant. Il faudrait que la musique du cinéma prenne un toute autre rôle.

Qu'est-ce que ce serait ? Moi j'aurais bien une hypothèse, mais il faudrait une nouvelle hypothèse alors. Evidemment, c'est toute la conception de la musique, pas seulement dans le cinéma mais pour elle-même qui change. En quel sens ? Ça, il ne faut peut-être pas le dire trop vite, mais c'est toute la musique qui deviendrait une espèce de... C'est la musique elle-même qui deviendrait une espèce de « cadrant », de « encadrant ». [23 :00] Mais encadrant dans quel sens ? D'un encadrant de l'ensemble sonore, y compris non musical, à savoir il y a là un changement fondamental, un changement très important dans la notion même de musique. [*Pause*] Changement fondamental qui s'exprime à la limite, dans la formule d'une conférence de Glenn Gould, à propos de la musique même, il intitule sa conférence : « la musique comme radio ». [*Voir "Radio as Music," dans The Canadian Music Book (printemps-été 1971), repris dans Tim Page (éd.), The Glenn Gould Reader (New York, Random House, 1984) ; voir aussi L'Image-temps, p. 341, note 67*] [*Pause*] Ou bien quand [Michel] Fano, pourtant très indépendant [24 :00] de Glenn Gould, quand Fano ne cache pas que sa conception du continuum sonore implique et descend tout droit de [Alban] Berg, qu'il crédite d'une prescience

cinématographique. Glenn Gould, de son côté, ne cache pas que sa conception de la musique comme radio, si bizarre que ce soit, n'existerait pas sans [Arnold] Schoenberg. [*Sur Fano, voir L'Image-temps, pp. 301-302*] [*Pause*]

Vous voyez pour moi, c'est ces trois points, mais ils ne sont pas du tout exclusifs. C'est ces trois points qui permettraient de dire : on peut parler... Ce n'est pas grave ; si on conclut [25 :00] on ne peut pas parler de cadre sonore, de cadrage sonore, je crois que je n'aurais pas grand-chose à retirer de mon hypothèse d'une autonomie de l'image sonore par rapport à l'image visuelle dans le cinéma moderne puisque ce n'est même pas une hypothèse. Donc là, simplement il faut la fonder autrement, donc j'aimerais pour pouvoir parler d'un mont... d'un cadrage sonore. Une fois dit que -- évidemment -- ça impliquera, ça, ça fait partie des raisons techniques d'un rapport très différent entre le montage et le cadrage. Un rapport tout à fait nouveau par rapport au passé. Voilà.

Alors moi j'ai envie de procéder là parce que j'ai trouvé que les deux fois où on l'a fait et ça a été un plein succès, là ça va être plus compliqué parce que il y a en a plusieurs à qui je voudrais demander. Je vais peut-être m'en aller au fond si ça... Mais si pour le moment, [26 :00] si ça marche, je vais rester là parce que... Par pure paresse.

Je voudrais demander d'abord à Dominique Villain, si elle veut bien. Pourquoi je voudrais demander d'abord à Dominique Villain un certain nombre de choses ? Parce qu'elle a écrit un livre que j'aime beaucoup évidemment, sinon je n'en parlerais pas, intitulé : *L'œil à la caméra* [*Paris : Seuil, 1984*] avec comme sous-titre ou sur-titre : « le cadrage au cinéma ». Et il y a un chapitre : le « cadrage du son ». A mon avis, elle est l'une des premières, je ne sais pas, elle nous le dira, à employer... Elle met d'ailleurs « cadrage » entre guillemets, le « cadrage » du son. Il me semble à bien lire ce chapitre, voilà [27 :00] mes impressions de lecteur, juste, c'est que elle invoque -- première impression -- elle invoque un certain nombre de changements technologiques. Il me semble que ceux qui l'intéresse particulièrement sont liés au micro et à ce qu'elle appelle d'après quelqu'un, je ne sais pas si c'est un ingénieur du son, mais vous me le direz si vous le voulez bien, « le micro intelligent ». Et d'autre part, elle s'appuie sur le magnétophone, une évolution du magnétophone et de la stéréophonie. [*Pause*] Elle montre dans ce chapitre une très grande prudence, [28 :00] à mon avis, une très grande prudence, et si elle consent à ne pas y voir un reproche, elle montre tellement de prudence, que, à la fin, le lecteur n'est pas absolument persuadé de la réponse qu'elle donne. Est-ce qu'il y a cadrage sonore, est-ce que c'est une notion qui a un sens ? Ou est-ce que c'est une notion qui est tellement « en train de »... en préparation, qu'il faut encore attendre pour pouvoir parler avec certitude de cadrage sonore ? Voilà.

Alors moi ce que je voudrais, Dominique, si ça ne vous ennuie pas, ce serait que vous disiez, aussi brièvement que vous voulez, comment vous voyez maintenant -- il s'est quand même passé un an ou presque un an -- comment vous voyez maintenant ce problème que vous [29 :00] posiez, et déjà que vous nous disiez, sans encore les analyser, sur quelles évolutions techniques, sur quelles technologies vous vous appuyeriez le plus pour définir un cadrage sonore éventuel, ce qui nous permettrait en second tout de suite après de passer aux lignées technologiques. Voilà.

Dominique Villain : [*Question inaudible*]

Deleuze : Quoi ? Qu'est-ce qui vaut mieux ? Que vous veniez ici peut-être ça ne vous ennuie pas ? Moi je crois que c'est mieux si vous voulez bien. ... Il faut que j'amène tout, hein ? [30 :00] [*Echanges inaudibles, mouvement dans la salle, bruits de chaises, Deleuze et Dominique Villain se déplacent ; Deleuze restera loin du micro*] [*Pause ; rires*] [31 :00]

Deleuze : On y va !

Dominique Villain : Oui, moi je voulais dire que la prudence est encore plus la règle partout, sauf ici, enfin sur cette question du cadrage sonore. Bon, le livre de Michel Chion qui s'appelle *Le son au cinéma* [Paris : Seuil, 1985] et qui est sorti très récemment, va tout à fait dans le sens de dire que ça n'existe pas, enfin que tout ce qui est « son » au cinéma est dirigé au cadrage de l'image. C'est-à-dire que tout converge au cinéma, tous les sons, toutes les musiques de films convergent vers l'écran, c'est-à-dire vers le cadrage visuel.

Deleuze : On pourrait dire que dans son dernier livre, Michel Chion reprend absolument la position de Balázs.

Villain : De Balázs, oui absolument.

Deleuze : Le sonore est une composante de [32 :00] l'image visuelle.

Villain : Donc il n'y a qu'ici que la question d'un cadrage sonore tout à fait héautonome par rapport au cadrage visuel se pose. Alors moi j'avais posé quelques questions dans mon livre, mais qui avaient trait quand même aussi à la profondeur et à la perspective. C'était quand même des questions de cadrage, à mon avis, est-ce que qu'on pouvait parler de cadrage sonore, est-ce qu'on pouvait parler de profondeur sonore ? Bon j'avais essayé d'avancer là-dessus par rapport à l'image puisque moi je m'intéressais plus au cadrage, au cadrage visuel. Et aussi aux questions de cadrage dans le sens, où est-ce qu'on peut même dire qu'on puisse cadrer un son ? Qu'on puisse prendre un son ? Enfin je crois que c'est déjà problématique au niveau de la fonction de l'oreille par rapport à la fonction de [33 :00] l'œil, déjà, et ensuite donc au niveau de la technologie, du capteur du cadrage, donc la caméra d'un côté, et le dispositif de cadrage sonore qui est le micro et le magnétophone. Donc moi j'avais essayé de voir un peu par [là].

Alors au niveau des technologies, bon, c'est certain que si on parle de mutations techniques, c'est certain que ça s'est fait pas au début du parlant mais beaucoup plus dans les années cinquante enfin justement donc ça correspond toujours à la grande coupure de l'après-guerre. Enfin, au niveau du sonore les deux grandes inventions techniques sont-elles du passage de l'optique au magnétique, donc qui permet justement un travail sonore pour ne pas dire tout de suite un cadrage sonore, mais un travail sonore beaucoup plus élaboré, [34 :00] dans la prise de son, dans la prise de son, dans le montage du son et dans le mixage du son, qui est quelque chose de très important, le mixage par rapport au cadrage. Enfin je crois que tout de suite là, ces quelques idées que j'ai par rapport au cadrage sonore ; c'est le cadrage sonore se fait en plusieurs étapes et pas seulement à la prise des sons. Et donc le passage de l'optique au magnétique est l'invention par [Stefan] Kudelski, du magnétophone portable : le Nagra, qui a tout changé alors là dans la prise de son, en effet par rapport à avant où le son s'enregistrait dans des camions tout à fait loin du tournage.

Donc techniquement, voilà les deux inventions des années cinquante et suivies par l'invention à mon avis... Alors moi je parle de celles que j'ai un peu étudiées, [35 :00] donc par celle de la stéréophonie et dont on peut voir les effets aujourd'hui dans des films. Jusqu'à présent, dans des films surtout à effets, dans des films de boxe, etc., où on avait ce qu'on appelle le Dolby mais qui est surtout le stéréo, donc le Dolby stéréo mais qui nous importe surtout au niveau du fait qu'il est stéréo, donc où on a, ce cadrage sonore tout à fait différent. Et cette restitution sonore dans une salle de cinéma tout à fait différente puisque le son ne vient plus d'une seule source du haut-parleur derrière l'écran mais de haut-parleurs latéraux. Alors bon, le Dolby stéréo a été jusqu'à présent réservé à des effets dans des films, mais il est de plus en plus maintenant travaillé par les cinéastes. Et donc hier [36 :00] j'ai pu voir le dernier film de [Jean-Luc] Godard, "Détective" [1985], et il semble que justement c'est une très grande nouveauté, c'est l'utilisation par Godard de ce Dolby stéréo où justement le film au niveau visuel a des cadrages très, très simples et d'ailleurs tout à fait fixes, enfin il n'y a plus un seul mouvement de caméra, et où tout le mouvement est créé bien sûr, par des gens qui passent dans le champ visuel, mais par toutes ces entrées et sorties de sons, à droite, à gauche, au milieu, donc sur lesquels Godard là joue, comme d'habitude, avec des irrptions des entrées, des sorties de son...

Deleuze : Mais n'est-il pas vrai que, dans mon souvenir, que cette stéréo intervient avant [*Propos inaudibles*] [37 :00]

Villain : Elle intervient souvent ; elle n'est pas constante, oui mais elle intervient souvent,

Deleuze : Elle intervient souvent [*Propos inaudibles*] il n'y a pas longtemps que j'ai vu [*Propos inaudibles*]

Villain : Mais vous l'avez vu dans une salle de Dolby équipée ?

Deleuze : Ah ! non. [*Rires*] Alors dans une salle pas équipée [*Inaudible, gros rires de la salle*] dans mon souvenir c'était très, très...

Villain : Ah ! Très souvent oui. [*Rires*]

Deleuze : Non, alors vous avez sûrement raison. Oui, elle était équipée puisque ça faisait... [*Inaudible*] [*Rires*]

Villain : Non mais ça intervient différemment peut-être... Enfin ça intervient très peu souvent, ça intervient, [38 :00], par exemple pour un déplacement de personnages qui parlent ; c'est Johnny Hallyday qui parle à gauche et puis à droite, enfin ça, ça arrive très peu souvent. Godard ne joue pas à mon avis sur ce déplacement sonore de la voix. Mais ça intervient souvent quand même, je trouve, pour des musiques, bon qu'il fait rentrer, ou des ambiances qu'il fait rentrer et donc qu'on entend à gauche, à droite, et qui lui permettent, je trouve, de faire quelque chose qu'il avait regretté toujours de ne pas faire, c'est-à-dire de faire parler au premier plan quelqu'un très doucement, par exemple dans une scène où quelqu'un ne veut pas parler fort et doit dire des choses à niveau bas, et en même temps ça lui permet donc d'avoir la liberté d'introduire, par ailleurs, des ambiances très fortes et très présentes ou une musique comme ça très forte. Ce qu'il regrettait de ne pas pouvoir faire avant, justement quand il disait que [39 :00] c'était quand

même fou qu'au moment où des gens puissent se parler de la terre à la lune, qu'on ne puisse même pas au cinéma montrer quelqu'un en train de manger des spaghettis et de parler sans entendre le bruit des fourchettes qui couvrent sa voix. Donc là je trouve qu'il peut le faire grâce à cette technique, tel qu'il souhaitait le faire de façon sonore avant, au niveau du cadrage. Enfin là je pense qu'on déborde un peu de...de votre question de...Non ?

Deleuze : Non, non. [*Inaudible*] Qu'est-ce que déjà... Oh Richard, je te garde...

Richard Pinhas : Il y a quelque chose qui me choque là, le Dolby stéréo existe depuis quinze ans, il ne fallait pas attendre *Détective* pour que Godard puisse faire passer un verre passer de gauche à droite, je ne comprends pas très bien... [*Échanges peu audibles*] je ne comprends pas ça... Godard aurait pu faire ça il y a quinze ans s'il avait eu envie. [*Propos inaudibles*] [40 :00] Par rapport à l'exemple de Godard...

Villain : Oui, il pouvait le faire il y a quinze ans parce que ça existait, et il le fait aujourd'hui...

Pinhas : Oui mais alors, où intervient la remarque de Godard lorsqu'il disait... [*Inaudible*]

Villain : C'était avant le Dolby, c'était peut-être au moment d'un film qu'il n'avait pas pu faire, en Dolby, enfin c'est... Jusqu'au Dolby on ne pouvait pas faire ça...

Pinhas et une autre étudiante : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Non, je crois là qu'on risque de s'égarer. Alors je voudrais surtout, Richard, je te garde, j'ai trop besoin de toi... C'est un problème qu'il ne faut pas qu'elle aborde, parce qu'on le retrouvera tous ensemble, qui en fait entre il y a quinze ans et maintenant, il y a un changement très profond dans la [41 :00] conception même de la stéréophonie [*Bruits de chaises, mots indistincts*] qui ne peut plus se définir par rapport aux sources d'émission du son, et que dans l'utilisation de Godard, tout le traitement sonore se définit par rapport à autre chose [*Inaudible*] et que ça c'est quelque chose qu'on pourrait [*Inaudible*] même si ça passe par une source d'émission du son... [*Propos inaudibles*] et ça je crois que c'est un problème... [*Propos inaudibles*]

Villain : Oui mais sinon par rapport à l'objection là c'est vrai que le cadrage son, comme je disais au début, se fait aussi au mixage ou [42 :00] en auditorium, enfin justement, ça c'est tout le problème de ce qu'on peut faire...

Deleuze : Voilà ! Qu'est-ce qu'on peut faire ? Comment est-ce que vous répartissez ce qu'on peut faire déjà en prise de son ?

Villain : Ce qu'on peut faire ? Mais déjà, je pense que c'est lié à toute une conception du cinéma par les cinéastes eux-mêmes. Enfin les cinéastes qui, bon, parmi les modernes, disons, comme les Straub qui ne font que du son direct, et pour qui, c'est la pièce maîtresse de leur œuvre, c'est de faire des films à partir du son direct et du son direct uniquement, et en le traitant uniquement en son direct, et pour d'autres bon, ce n'est pas du tout le cas. Quelques fois ils enregistrent des sons à la prise de son en direct, et ils ne se privent pas ensuite dans un studio, c'est-à-dire donc

de doubler et de [43 :00] travailler le son différemment et de jouer à ces moments-là justement de plusieurs sons alors ,en effet, qui sont possibles de démasquer et de créer les uns par rapport aux autres en auditorium, ce qu'on ne peut pas faire en son direct à cause des micros. Enfin ça je crois aussi, bon je ne sais pas s'il faut parler des questions de micros là maintenant, mais c'est vrai que les micros font de mauvais cadrages. Donc il faut séparer les bruits et les sons pour pouvoir les entendre, et si on veut une matière sonore où il y ait des éléments cadrés pour eux-mêmes, je pense qu'il faut le faire en auditorium, enfin.

Et d'ailleurs d'autres cinéastes [44 :00] comme Godard ou Syberberg, pour citer les modernes, ne se privent pas du tout de ce travail de doublage et qu'ils poursuivent au montage, au mixage donc. Le mixage aussi, alors le mixage, ça dépend des cinéastes enfin quelqu'un comme [Jacques] Rivette, lui, aussi par rapport à la prise de son, prend beaucoup de sons directs, a un le même respect de la voix des acteurs que Straub, et par exemple n'utilise pas des filtres pour les voix, des choses comme ça, mais ne se prive pas d'inverser des prises, de mettre le son d'une prise d'un plan sur l'image d'une autre prise et également de travailler beaucoup au mixage, de faire des changements, de rajouter des sons, des bruits qui n'étaient pas pris en direct, donc, et de les faire entrer là au [45 :00] mixage, donc de créer encore un nouveau volume sonore, ou un nouveau cadrage sonore.

Deleuze : Mais alors... [*Inaudible*] qui se passe au mixage et donc au cadrage ?

Villain : On peut faire un cadrage au mixage.

Deleuze : Vous dites on peut faire un cadrage au mixage. [*Pause*] Dites mieux pourquoi on peut faire un cadrage au mixage ? [*Pause*] En quoi c'est un cadrage ? [45 :00]

Villain : Ben, justement on peut créer des...

Deleuze : ... parce qu'en fait – je vais dire là des choses stupides – en faisant du mixage, en quoi c'est un cadrage ?

Villain : Parce qu'en fait, le mixage, ça veut dire mixer plusieurs bandes de sons -- alors là aussi je dis tout de suite que je considère qu'il y a plusieurs bandes de sons au cinéma -- enfin la question de « il n'y a pas de bande de son » qui est défendue par, la thèse qui est défendue par Michel Chion, bon, elle est peut-être vraie, dans la mesure où à l'arrivée on a un film, mais au niveau du travail de montage, bon, on ne peut pas nier qu'il y a des bandes de sons justement. Et le travail de mixage, donc, d'un film consiste à mettre sur une seule bande de son, [46 :00] à mélanger plusieurs bandes de sons et à les mettre sur une seule bande de son. Mais ce mixage se fait donc en auditorium ; pour certains cinéastes, il est très, très long, et c'est un des moments très importants de leur film, enfin, pour [Robert] Bresson, pour Rivette, pour Godard, bon, pour des cinéastes comme ça, c'est très important pour eux le mixage, et ça n'est pas un simple report sur une seule pellicule de plusieurs bandes de sons. Donc ils en profitent, d'autant plus que c'est la dernière étape de leur film au niveau du son, c'est l'étape définitive, donc ils peuvent encore travailler sur leur film, sur leur matière sonore, et ils peuvent encore ajouter d'ailleurs des sons, puisque ça se fait en auditorium, on peut faire à ce moment-là, on peut introduire des musiques,

on peut introduire des sons, des ambiances, des bruits, des voix, c'est une étape qui n'est pas seulement un report mais qui est aussi une étape de fabrication. [48 :00]

Deleuze : Ce n'est pas seulement un report de plusieurs bandes de sons mais le fait comme ça d'ajouter, [*Pause*] ça ne définit pas un cadrage ?

Villain : Le fait d'ajouter ou de mettre en relief un son par rapport à un autre...

Deleuze : C'est là que vous verriez à l'intérieur du mixage un cadrage ?

Villain : Oui.

Deleuze : C'est très important ce que vous dites parce qu'en effet, il n'y a aucune raison de penser que entre cadrage sonore [*Inaudible*] et mixage, il y a un rapport [*Inaudible*] avec ses [*Inaudible*] entre cadrage visuel et montage.

Villain : Mais, attendez, enfin il ne faut pas [49 :00] oublier non plus le montage des sons ; il y a aussi le montage des sons, évidemment qui prépare le mixage, on choisit les sons qu'on va mettre et les places où on va les mettre.

Un autre étudiant : Mais ça c'est encore du montage, non ? Le montage ne prépare pas le mixage ? Il est aussi ... [*Inaudible*]

Villain : Oui mais enfin c'est une question de mots. [*Pause*] Le montage des sons se continue au mixage et...

Le même étudiant : Le mixage est une partie du montage des sons ?

Villain : Non, c'est la fin.

Le même étudiant : Oui, mais c'est la fin du montage.

Une étudiante près de Deleuze : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Alors moi, je verrais le mixage un peu [*Propos inaudibles*] ... Quoi ?

Pinhas : J'ai une petite remarque qui ne se place pas d'un point de vue de cinématographe [50 :00] ou de spectateur, mais d'un point de vue d'ingénieur du son, purement technique. Donc tout à l'heure tu disais donc que ça a ces applications au cinéma, les tirer où moi je ne les tirerais pas. Je dirais, j'affirmerais, au dos de la science [*Rires*] cette technique de prise de son, que quand un ingénieur du son prend avec un micro -- alors je prends l'exemple le plus bas, le plus terre-à-terre -- la voix d'un acteur, il ne fait rien d'autre que déjà dès le départ, avant l'opération de mixage, de filtrer la voix de cet acteur, tout simplement parce que chaque micro, quelle que soit la marque, -- il y a des différences de marque -- a ses différences spécifiques et qu'il faut qu'il se rapproche de tel ou tel type de voix.

Deleuze : Arrête, j'ai trop besoin de ça tout à l'heure. [*Rires, Commentaires peu audibles ; pause*] [51 :00] Ce serait que ce qui a changé avec le magnétophone [*Inaudible*] [*Pause*], c'est fondamentalement des opérations de mixage, c'est que le nouveau mixage implique quelque chose que l'on peut assimiler à un cadrage [*Propos inaudibles*]

Villain : Ah oui, non moi je pense que le cadrage, si on peut appeler... Evidemment c'est une question de mots... Si on veut parler de cadrage sonore, je pense que le cadrage se fait à la prise de son, au montage de son [52 :00] et au mixage de son.

Deleuze : Alors est-ce que je peux vous demander quel cas vous voyez pour le cadrage se fait à la prise de son ?

Villain : Je pense que ça les Straub, eux, c'est la... [*Pause*]

Deleuze : [*Inaudible*]

Villain : Oui, et ils ne changent rien. C'est-à-dire que jamais ils ne prendraient au montage le son d'une autre prise pour une image et jamais ils n'ajouteraient un son qu'ils auraient refait. Donc ils s'arrangent pour tout, bon, pour énormément préparer, travailler, bon, tout leur dispositif de prise de son est souvent très compliqué, mais c'est la règle de leur travail. [53 :00] Et eux d'ailleurs pour montage, leur montage également au niveau de l'image est peu important, enfin c'est très important dans leur système, mais c'est simplement, ça consiste à choisir parmi les nombreuses prises, en choisir une et c'est tout. Enfin ce n'est pas un travail de montage...

Deleuze : Oui, alors, ça je comprends très bien, mais en quoi font-ils d'autres opérations [*Inaudible*] En quoi font-ils, je vois bien un premier type d'opération que j'appelle pour simplifier le [*Inaudible*]

Villain : Oui , bon par exemple eux ils ont fait tout un travail par exemple pour leur film, "Moïse et Aaron", d'après Schoenberg qui était un travail qui partait d'une musique très compliquée avec un orchestre et des chœurs, enfin ils ont fait tout, ils ont donc tout prévu [54 :00] pour alors eux, pour faire leur mixage à la prise de son.

Deleuze : A la prise de son. Mais cette dimension-là elle me paraît renvoyer à, [*Pause*] du moins elle me paraît avoir un aspect qui renvoie à ce qu'on appelait les directions de l'espace : gauche, droite, même arrière, avant [*Inaudible*] Or on est partis de ceci, c'est que le cadrage ne consistait pas dans ce rapport, dans ce rapport spatial, avec les sources sonores. Donc ma question, c'est : est-ce qu'il y a lors de la prise de son directe avec les Straub d'autres opérations que ces opérations d'orientation spatiale ? C'est-à-dire, [55 :00] j'appelle ce premier groupe, à la prise de son directe, je l'appelle : l'organisation des plans sonores. Le cadrage, c'est autre chose que [*Pause*] l'organisation des plans sonores. [*Pause*] Ce serait réellement des perspectives sonores.

Je prends si vous voulez la, pour que tout le monde comprenne bien, je reprends mon critère de distinction parce qu'il me paraît important. Vous voyez un cube, sous une certaine perspective [*quelques mots indistincts*], vous pouvez vous rapprocher ou vous éloigner selon la même perspective. C'est en ce sens que je dis, [56 :00] faisons bien attention, ne confondons pas les

deux opérations : la détermination de perspectives que j'appellerai [*Inaudible*] le cadrage, et d'autre part les rapports spatiaux de proximité et d'éloignement, même de gauche et de droite [*Inaudible*] change, [*Pause*] mais il ne traite pas directement de la perspective sonore comme telle, si tant est qu'il y en ait une [*Inaudible*] c'était peut-être [*Inaudible*]...

Villain : Je... Je ne comprends pas très bien, oui, parce que le cadrage [57 :00] aussi bien visuel que sonore pour moi, c'est quand même une histoire de perspective aussi, où on est placés par rapport à ce qu'on cadre, de distance...

Deleuze : Mais là, il va y avoir [*Inaudible*] Pour moi c'est très curieux, pour moi, c'est très, très différent.

Une étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : Ça, on va voir ça tout à l'heure. [*Propos inaudibles*]

Un autre étudiant : ...deux paramètres [*mots inaudibles*] cadrage d'un côté, perspective...

Deleuze : C'est ça c'est le côté et la perspective. Visuellement le cadrage c'est le côté de la perspective. L'idée c'est le côté qui sépare, ce n'est pas l'organisation... [*Inaudible*] [58 :00] On garde ça pour la séance prochaine.

L'autre étudiant : On a parlé de cadrage sonore, on ne pourrait pas reprendre par exemple [*Inaudible*] on aurait par là même un cadrage sonore. Je pense par exemple à une musique diffusée par un transistor. C'est un type de son qu'on pourrait appeler indirect, puisque le micro reprend le son d'un haut-parleur, c'est différent de la même musique mais prise directement [*Inaudible*] [59 :00] je n'en sais rien, ça ne doit pas être... [*Inaudible*] Le son qu'on pourrait appeler indirect libre, enfin je ne sais pas... [*Pause*]

Un autre étudiant : [*Inaudible*] à s'intéresser fondamentalement à pouvoir avoir un... [*Interruption de l'enregistrement*] [59 :31]

Partie 2

L'étudiant : [*Inaudible*] ... problème relativement homogène pour voir [*Inaudible*] pour obtenir un son total, qui soit total, [*Inaudible*] par rapport au temps [*Inaudible*]

Deleuze : C'est formidable ... [*Propos inaudibles*] [60 :00] Au moment que [*mots indistincts*] ça revient un peu à dire que [*Propos inaudibles*] par rapport au son [*Propos inaudibles*] Même s'ils sont inséparables, dans ce que vous avez dit, il y a deux aspects de la stéréo [*Propos inaudibles*] Même s'ils sont inséparables pour l'instant. [*Propos inaudibles*] [61 :00] Je dirais l'aspect, par exemple, qu'un son vienne de gauche et qu'un son vienne de droite, [*Pause*] c'est une chose qui définit à la lettre par là je définirais le plan sonore, mais pas un cadrage. Le cadrage, lui apparaîtrait lorsque [*Propos inaudibles*] lorsque le son accède à une espèce de volume qui contient lui-même un espace sonore, lorsque le son devient [62 :00] volume.

Un étudiant : [*Quelques mots indistincts*] C'est-à-dire fondamentalement si jamais on se met à avoir un espace sonore de façon complète, de façon à ce que tout ce qui se manifeste soit capté en continu par le dispositif de réception qui occupe tout l'espace, on se retrouve avec une chose captée qui dépasse fondamentalement le cadrage lui-même, qui contient aussi bien le hors champs que le cadrage lui-même, aussi bien la gauche, la droite, l'avant, l'arrière, le haut et le bas. Et là, non seulement il y a un cadrage à faire, qui va être le cadre [*mots indistincts*] [63 :00] Non seulement ça, il faut aussi fondamentalement individuer chaque prise.

Deleuze : C'est ça.

L'étudiant : Et on va se retrouver avec des objets dans le cadre, des personnages dans le cadre, des mouvements. Et fondamentalement, surtout, beaucoup plus la musique parce que [*Propos inaudibles*] Avant un tel dispositif, on avait le son qui était pris comme [*Propos inaudibles*] tu vois ? Et on avait la musique qui intervenait radicalement distincte du son. On avait vraiment un bloc bruit, un bloc musique, deux lignes complètement distinctes, alors que là on se retrouve dans un dispositif quasiment orchestral. On va avoir le cadrage du bruit, des sons etc. et passant éventuellement là-dedans, un flux musical du monde, qui s'échange qui différencie, tout quoi.

Deleuze : Vous avez dit le rôle parlant.

L'étudiant : [*Propos inaudibles*] [64 :00]

Deleuze : [*Propos inaudibles*] Moi, je dirais pour le moment [*Propos inaudibles*] ... D'où on va enchaîner tout de suite, c'est bon, ça part, ça. Très bien, alors, Ça part et on voit tout de suite qu'il y a des difficultés, un truc [*mots indistincts*] C'est bien. Alors, avant que Pascale... eh, tu restes, tu restes [*à Dominique Villain ; Deleuze semble se déplacer en s'approchant du micro, mais il parle à voix très basse*] [65 :00]

Alors, avant que Pascale Criton parle, je voudrais que... -- [*Pause ; rires pendant que Deleuze se situe*] Toi, alors, voilà [*Pause ; vue la discussion qui s'ensuit, Deleuze s'adresse ici à Richard Pinhas*] -- Première question, tu m'as dit beaucoup de choses... à moi déjà, mais je voudrais que tu prennes trois questions dans n'importe quel ordre. [*Pause*] Ce serait de dire très vite : Qu'est-ce que c'est que le filtre ? Vous remarquez que dans son intervention, Dominique Villain n'a fait appel à -- pas du tout parce qu'elle l'ignorait, c'était autre chose mais parce que [66 :00] pour elle, c'était des points essentiels -- elle a fait appel à micro et bande magnétique, c'est-à-dire micro et magnétophone. Alors je voudrais que tu dises, même avec un petit dessin si tu veux, qu'est-ce que c'est qu'un filtre ? Qu'est-ce-que c'est qu'un modulateur temporel ? Et [*Pause*] cette histoire de la stéréophonie, en quoi elle est complètement différente, selon toi, des positionnements spatiaux ? Ah tiens oui, ce serait ça la formule. Les deux pôles, ce seraient [67 :00] les positionnements spatiaux et puis quelque chose d'autre. Quoi d'autre ? Ce quelque chose d'autre que tu viens d'essayer de dire là.

Pinhas : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : À ton goût, allons du plus simple au plus simple, hein... Oh non, je veux dire du plus simple au plus compliqué. Ah non, n'importe quel ordre que tu veux.

Pinhas : *[Il écrit au tableau pendant sa présentation]* Je vais faire un petit schéma pour vous montrer ce que c'est qu'un filtre. Il y a plusieurs sortes de filtres. Le filtre le plus simple ce serait à la limite le micro, ce dont on parlait tout à l'heure. Je voulais intervenir uniquement sur le fait que je ne comprenais pas qu'il puisse y avoir une bonne reproduction du son, que ce soit la voix d'un acteur ou d'un instrument. Simplement parce qu'il n'y a pas de naturalité du son qui soit reproductible. Un micro, ça consiste en ceci donc : on a une source ici, qui est mettons à une voix, Deleuze, tout ça, qui dit quelque chose. Cette voix a un spectre qui va être capté par ce qu'on appelle un micro. [68 :00] Ça va être restitué, mettons, sur un magnétophone puisque c'est ce qui intéressait tout le monde. Ce magnétophone peut-être de deux types. A l'heure actuelle, il peut-être de type analogique c'est-à-dire fonctionner sur bande et donc par inscription magnétique d'un support non quelconque. Soit être de type digital, avec les magnétophones modernes, c'est-à-dire non plus être un signal électrique qui va être fonction d'un support non quelconque, mais être un codage en signaux binaires qui va être ensuite décodé. Ce sont deux types de techniques, mais qui pour l'instant ne nous intéressent pas tout de suite.

Un micro, qu'est-ce qu'il va faire ? Il va avoir des spécificités physiques qui sont de plusieurs ordres, qui vont d'abord être une question d'orientation, c'est-à-dire que le micro va pouvoir capter un certain angle de ce qui est émis ici, selon ses spécificités, c'est-à-dire par exemple, 30 degrés, avec une forme en cœur si on veut. Ça va être le champ que le micro va pouvoir capter, mais là je donne un exemple uniquement. Ensuite ce micro va avoir une bande passante [69 :00] et cette bande passante selon la, selon la... le, selon le... les définitions du micro vont être par exemple de 40 hertz à 20 kilohertz. C'est uniquement des mesures physiques que je donne là hein. Et troisièmement, il va avoir une couleur qui est due, on peut mettre timbre, timbre, par exemple, comme ça, qui est due au fait que ce micro est composé de certains éléments comme l'amplificateur, ou de certains éléments qui font que tel micro a telle courbe de réponse. Donc immédiatement, ne serait-ce que par le biais de ce micro qui est le premier filtre sélecteur, donc même pas besoin d'attendre le mixage, une opération petit n...

Deleuze : Il y a déjà un cadrage là...

Pinhas : Il y a tout une frange, une frange qui va être rejetée que ce soit par rapport au discours qui est émis ou que ce soit par rapport aux instruments.

Deleuze : J'aimerais bien que tu reviennes à ton histoire de cœur, hein ?

Pinhas : Voilà, alors les micros, en règle générale, [70 :00] sont soit directionnels, omnidirectionnels, bidirectionnels, c'est-à-dire qu'ils prennent... Mettons qu'une source émise ... On a deux personnes qui sont ici en train de parler, d'accord ? La voix de la personne A ici, va se répandre comme ça, la voix de la personne B ici, va se répandre comme ça, dans ce sens-là, hein ? Si on met un micro ici qui est bidirectionnel, on va essayer de le mettre comme ça, au-dessus, le micro bidirectionnel aura pour particularité de prendre aussi bien les voix émises en A que celles émises en B. Si on prend un micro unidirectionnel, le micro unidirectionnel si on le dirige vers A, ne prendra que ce qu'il y a en A et il éliminera tout ou une partie de ce qu'il y a en B. Certains autres micros ont une forme dite « en cœur » qui prendront le son d'une certaine autre manière encore tierce. Et chaque micro a sa possibilité de...

Deleuze : Ça, ça m'intéresse beaucoup, là cette forme en cœur.

Pinhas : Ah, il veut le même micro !

Deleuze : Il le prend comment ?

Pinhas : Alors, il prend..., il prend une demi-sphère en gros. [71 :00] C'est-à-dire, bon ... D'abord ce qu'il faut dire c'est qu'un même micro peut avoir plusieurs positions, soit être omnidirectionnelle, bidirectionnelle, prendre en cœur, le cœur c'est la forme de... ça n'a rien avoir avec le cœur ...

Deleuze : Qu'est-ce qui est supprimé dans la forme en cœur ?

Pinhas : Alors dans la forme en cœur, ça va être par exemple les effets d'ambiance qui vont être, qui vont être rejetés. Alors on se sert, par exemple, de micros en forme de cœur pour, pour le piano. Tout simplement parce que certains types d'harmoniques sont bonnes à être captées, bonnes au sens de valides pour la restitution sur disque. Et certaines harmoniques vont au contraire avoir un effet de brouillage. Donc même si elles ne sont pas audibles immédiatement, on essaie de supprimer ces harmoniques qui sont, qui vont enfin de compte, quand on va avoir le produit final, le piano sur la bande, vont avoir un effet de brouillage. Bon alors ce que je voulais dire, c'est que le premier filtre qu'on a c'est, c'est ce micro. Qu'est-ce que c'est qu'un filtre ? C'est un processus...

Deleuze : Donc à la prise de son !

Pinhas : A la prise de son, [72 :00] ah bien sûr, on n'est pas du tout à l'étape du mixage. On est, on est au niveau le plus bas de la prise immédiate, la première prise. Ce micro, il est là est sur le plateau, je suppose. Le premier jour une caméra prendra.

Deleuze : Aie aie... en forme de cœur...

Une étudiante : ... unidirectionnel [*Il s'agit sans doute du micro de Hidenobu Suzuki qui enregistre la séance*]

Pinhas : Ça, ça a l'air unidirectionnel, a priori.

Deleuze : Ah, ha, ha... [*Rires*]

Pinhas : Bon, il y a deux types de filtres. Il y a les filtres correcteurs, il y a les filtres de coupure. Mais avant toute chose, on le voit ici avec ce micro qui est une forme primitive de filtre. Un filtre est là pour soustraire et pour rejeter. C'est-à-dire que le processus de fonctionnement d'un filtre, en dehors du fait qu'il peut corriger un signal -- ça on va y revenir -- c'est de couper quelque chose et de rejeter quelque chose. Autrement dit, c'est de faire de la sélection ou de la soustraction. [73 :00] Alors le principe d'un filtre c'est... Si on prend une source sonore qui ici, par exemple, émettra comme ça, avec une échelle en intensité, en dB, en décibel, et une échelle en hertz, hein, selon les fréquences, en hertz, kilohertz. [*Il écrit au tableau*] Ça, c'est les échelles

de son. Un filtre placé à tel ou tel point, selon que c'est un filtre dit passe-haut, passe-bas, passe-bande etc. selon les caractéristiques physiques du filtre, mais ce n'est pas ce qui est important. Ce qui est important c'est de bien comprendre qu'un filtre placé ici, -- alors évidemment, un filtre va être représenté avec des petits ronds comme ça, -- va couper une partie de la totalité de l'image sonore qui est donné, que ce soit à l'enregistrement, que ce soit au mixage, que ce soit au montage, à quelque étape que l'on définisse. Un filtre placé ici va couper, mettons selon un point qu'on choisit, soit toute cette partie du son. Et donc cette partie du son qui initialement était là, cette partie de l'image sonore qui était présente, va se retrouver gommée, soustraite à la partie totale.

Deleuze : A la prise de son, comme ah, [74 :00] comme ah ...

Pinhas : A n'importe quel moment, n'importe quel moment.

Deleuze : N'importe quel moment ouais, ouais.

Pinhas : Et la chose la plus importante est que dans cette opération de filtrage, on l'opérait principalement jusqu'à il y a une dizaine d'années, au mixage. Ça pouvait être opéré avant, mais, il se trouve que les convenances techniques normales, dans 99 % des cas, étaient d'opérer cette...

Deleuze : Dans les Straub, par exemple, ils peuvent le faire avant, ils peuvent le faire...

Pinhas : Ils peuvent le faire. Il s'avère que depuis une dizaine d'années, les techniques, bon ça vient des Etats-Unis, pour tout un tas de raisons, pour des facilités économiques et de, mettons, de puissance de travail, alors qu'on effectuait ces coupures et ces corrections. Alors par corrections, je veux dire que l'autre type de filtre, c'est un filtre correcteur qui par exemple me permettra de, au lieu d'avoir une courbe là sur une image sonore instantanée. Si on veut rajouter une bosse comme ça, on va utiliser un filtre correcteur qui va modifier l'image instantanée du son. Mettons qu'on soit dans le même temps, hein, une seule image sonore ici. Un filtre correcteur va pouvoir, par exemple, me rajouter [75 :00] plus d'aigu, plus de grave, plus de... à tel niveau de la courbe sonore va pouvoir me rajouter ou m'enlever quelque chose. Ça c'est le type de filtre correcteur, bon...

Deleuze : Il va pouvoir...

Pinhas : Ajouter des aigus, des médiums, des graves, rendre le son plus doux, plus métallique, plus cristallin. Ça c'est le type de filtre correcteur.

Deleuze : Il ne se contente pas de supprimer les graves, par exemple ?

Pinhas : Non, il rajoute ou il supprime quelque chose. Il y a deux types de filtres, deux types de filtres. Il y a les filtres de coupure...

Deleuze : Les filtres de coupures, ils suppriment ?

Pinhas : Les filtres de coupures, ils suppriment ce qu'on veut à tel ou tel point, en haut, en bas.

Deleuze : Et les filtres...

Pinhas : Et les filtres correcteurs modifient le son, modifient le son, c'est-à-dire rajoutent. Au lieu de fonctionner par soustraction, ils peuvent fonctionner par soustraction et par addition. Par exemple...

Deleuze : Ils ôtent des graves à...

Pinhas : Par exemple, par exemple, ils peuvent... Prenons un son qui est ici comme ça. Voilà, on a une image sonore comme ça, ok ? On va faire agir un [76 :00] seul filtre correcteur au niveau des graves, on va lui dire plus de graves, donc ici on aura ça. L'image sonore au niveau de graves va devenir ça ici. Mais par contre, ici, au niveau des aigus, on va en enlever un peu pour adoucir, on va avoir cette image là à partir d'un seul filtre correcteur.

Deleuze : D'accord, je comprends.

Pinhas : Et ça se fait aussi bien à la prise de son ...

Deleuze : Très bien, en effet, le premier type de filtre, c'est le filtre de coupure, hein, c'est ça ? Et le second type de filtre est le filtre...

Pinhas : C'est le filtre correcteur.

Deleuze : C'est le filtre correcteur, oui c'est ça. Bon, et alors pardon cette question : si tu fais subir ce filtre à une voix, elle reste intelligible ou pas ?

Pinhas : Elle peut rester intelligible dans la fonction où, selon la manière où tu la modifies. C'est-à-dire que tu peux aller de la plus infime modification, tout simplement pour rajouter par exemple un tout petit peu de brillance, d'aigu,...

Deleuze : Par exemple elle devient plus aigüe.

Pinhas : ... Un tout petit d'aigu pour qu'elle passe mieux par rapport à un fond sonore [77 :00] si par exemple tu as un accident de voiture. Bon tu voudrais que ta voix sorte un peu plus. Au lieu de la prendre en avant, ce qui est une des possibilités, tu rajoutes un peu d'aigu, ça fait ressortir la voix. Ce que je voulais dire, une petite parenthèse mais qui est importante, c'est que...

Deleuze : Donc on fait ça à la prise de son hein ?

Pinhas : Oui, oui bien sûr.

Deleuze : ... à la prise de son ?

Pinhas : Alors la révolution, enfin « La Révolution », l'évolution depuis une dizaine d'années dans la prise de son, et ça vaut aussi bien pour le cinéma que pour la prise de son en général, que ce soit pour orchestre symphonique, ou d'orchestre de rock'n'roll et tout ce qu'on veut, c'est

d'effectuer les coupures, donc les corrections ainsi que les modulations de temps comme on le verra tout à l'heure, dès le départ et non plus au mixage. C'est-à-dire faire en sorte que, à la limite, l'opération du mixage n'est plus nécessaire, parce que les sons auront été préparés dès le départ, dès la prise.

Deleuze : Au niveau de ces filtres-là.

Pinhas : Au niveau de ces filtres-là. On en arrive presque à une inversion. Avant on corrigeait, on filtrait au mixage ou principalement au mixage. Maintenant...

Deleuze : Il n'y a pas de possibilité de [78 :00] faire descendre du mixage au niveau de ...

Pinhas : C'est ce qui se fait maintenant. Maintenant, la plupart du temps on fait les préparations, les filtres, les modulations au niveau de la prise de son elle-même. Tout simplement parce que au niveau des... Il y a une raison technique très simple c'est que, on s'aperçoit que ces correcteurs et ces modulateurs qui permettent de corriger le son, d'abord on aura une image sonore beaucoup plus fraîche, beaucoup plus immédiate si on travaille à la prise de son, et d'autre part ça permet d'utiliser une pluralité de modulateurs sonores et de correcteurs de timbres ou de filtres, à la base, et donc d'avoir un son beaucoup plus travaillé si on le corrige à la prise de son que si on le corrigeait au mixage. Donc maintenant...

Deleuze : Pourquoi ?

Pinhas : Ben, parce que, suppose que, par exemple, qu'on ait un certain type de correction, on ait 20, 25 types de corrections à faire au mixage. [79 :00] Si on fait ces corrections aux... immédiatement à la prise sonore, au moment de la prise, on aura un spectre terminal qui sera, qui sera présent dès le départ. Alors que sinon tu seras obligé d'attendre l'étape finale du mixage pour avoir une idée de ce que ce sera le son en définitif. Si tu le fais dès la prise de son, tu auras déjà, à peu de chose près, l'image, l'image sonore que tu auras au final.

Deleuze : Parce que dans ma connaissance, toi qui connais aussi, et on entendra Pascale Criton là tout à l'heure, Glenn Gould, il est évident qu'à la radio, il a travaillé au mixage.

Pinhas : Glenn Gould principalement...

Deleuze : Il n'a pas travaillé à la prise de son.

Une étudiante : Si, il travaillait à la prise de son.

Deleuze : Et au niveau des filtres...

Pinhas : Alors, au niveau des filtres, le peu que j'en sais hein, Au niveau des filtres, il filtre à la prise de son. Au mixage il va se passer tout à fait autre chose. Il va monter des bandes.

Deleuze : Il filtre à la prise de son.

Pinhas : Oui, il filtre à la prise de son. Et ça c'est quelque chose qu'on fait toujours [80 :00] en prise de son classique pratiquement. Mais ce que va faire Glenn Gould, par opposition à la plupart des pianistes de musique classique, c'est que pour une musique qui se déroule dans le temps, mettons de 0 à 30 secondes ici, il va faire 4 prises...

Deleuze : Pourquoi ces, ces...

Pinhas : Mais c'est ça ce qu'il va faire au mixage, la correction se fait...

Deleuze : Ah, il va faire des collures.

Pinhas : Il va faire des collures.

Deleuze : Il a autant de collures que vous voulez, quand on vous dit vous connaissez l'histoire de Glenn Gould qui a renoncé à tout concert. Il a rudement bien fait parce que de toute façon, il faut que vous ayez un mot d'ordre, le seul mot d'ordre intellectuel, c'est : plus de concert, plus de conférence, plus rien.

Une étudiante : Plus de cours...

Deleuze : Si, rien que des cours, dans le domaine intellectuel, rien que des cours et rien que le travail et cours, [81 :00] c'est les deux seuls [*Inaudible à cause d'une toux*]. D'ailleurs dès que Glenn Gould faisait autre chose, il avait mal à la gorge. [*Rires*]

Pinhas : Donc c'était juste un petit addenda sur la stéréo. Bon la prise de son stéréo...

Deleuze : Alors ça non, non, on a fini avec...

Pinhas : Non on n'a pas fini.

Deleuze : Ah oui, on n'a pas fini... Pour ce qu'on recherche nous, hein ? Alors vas-y stéréo. Ça c'est fondamental aussi.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Pinhas : C'est pour avoir l'image de son qu'on désire, c'est exactement la même chose que d'avoir une image optimale au cinéma.

Deleuze : Qui a, qui a posé cette question ? Là la réponse est immédiate, pardon, il faut évidemment attendre puisque la finalité est plus haute. Elle n'est pas technologique. Là on est en train de se débrouiller dans les éléments technologiques qui nous sont nécessaires. Si tu demandes, et tu as raison, [82 :00] mais « à quoi ça sert et pourquoi ? », ça, alors ça, ça renvoie au statut de l'image sonore. Pourquoi, pourquoi une image sonore autonome, qu'est-ce qu'on en attend ? Alors si tu connais, je ne sais pas si tu connais le cinéma de Marguerite Duras, tu verras bien que ce qu'elle appelle les voix, ben il y a une réponse à ta question. Mais la réponse n'est pas technologique ; ce à quoi ça sert n'est pas technologique, sinon ce serait trop triste, y

compris, je dis bien, y compris si vous faites intervenir de l'électronique. Les finalités, elles ne sont pas données.

Un étudiant : A ce que je sache, ça ne concerne pas seulement le cinéma, ça concerne aussi les enregistrements de disques ?

Deleuze : Même chose, même chose, pourquoi Gould préférerait ça ? Pour des raisons hautement musicales. L'idée de la musique. Bien plus même, l'idée de la morale dans ses rapports avec la musique bizarrement, et pas du tout pour des raisons technologiques.

Un étudiant : Mais chez Glenn Gould, il n'y a pas aussi un problème de lyrisme [83 :00] du micro en tant que tel, dans la mesure où il rajoute des bruits de fond ou...

Pinhas : Si, c'est...

Deleuze : Si, ça alors, on va voir tout à l'heure en effet, les rajouts possibles etc. Là tu aurais raison, oui, oui. Mais ça, ça revient à dire que c'est un élément technique qui est lié à d'autres éléments techniques. Mais eux-mêmes auront leurs finalités plus hautes. Oui, oui, ça, on est d'accord.

L'étudiant : Mais alors il n'y a pas de fidélité ?

Deleuze : De fidélité ?

Pinhas : Non, ça ne peut pas exister.

Deleuze : Non, il n'y a pas de fidélité. C'est la distinction que Gould fait entre réalité et réalisme. Il y a de la réalité, les sons qu'on enregistre, bon, et encore qu'est-ce-que ça veut dire ? Et puis le réalisme, c'est à partir du moment où on les filtre.

L'étudiant : C'était fondamentalement pour dire que [84 :00] jusqu'à présent [*Inaudible*] ce qui vaille aussi bien pour l'enregistrement en studio que ce qui vaille pour l'image cinématographique, on se retrouve face à des [*Inaudible*] qui cherchent à saisir la matérialité de l'espace sonore, pas l'espace en tant qu'espace sensible ou tout ce qu'on veut mais l'espace sensible ou sonore en tant que le son a ses modalités d'occupation de l'espace, au nom de leur régularité propres.

Deleuze : C'est exactement ça, tu reviens à ta première intervention très bonne là, tu disais [*mots indistincts*]

L'étudiant : [*Quelques mots inaudibles*]

Une étudiante : Moi je voudrais dire une remarque évidente, c'est que toutes ces opérations de filtrage sur le mouvement du son, on essaie ça depuis toujours avec..., ou presque depuis toujours...

Deleuze : Avec la lumière

L'étudiante : Oui avec la lumière.

Deleuze : Avec la lumière

L'étudiante : Aussi bien avec l'objectif au tournage et avec le tirage [85 :00] des copies en laboratoire, exactement le même procédé.

Deleuze : Alors, merde, j'ai oublié... Quoi... ?

L'étudiante : Alors quel rapport ça a avec le cadrage image aussi bien avec je ne sais pas...

Deleuze : Oui, là il y a un rapport, ah bah oui là tu es en train de dire un rapport essentiel pour quand on en y sera... Moi je pensais qu'on arriverait à des dissymétries fondamentales mais peut-être qu'on va arriver à une symétrie fondamentale avec la lumière, mais oui.

L'étudiante : Mais là pour l'instant on est parallèle hein et non dissymétrie.

Un étudiant : Fondamental hein, ça a l'air vachement complexe, d'un côté, on a l'impression que le son en tant qu'il est lié à un espace, qui est en relation, dans un parallélisme avec l'espace et donc avec l'image. Et d'un autre côté, on voit bien qu'il va y avoir une structure du son qui ne va plus être [86 :00] parallèle à la structure de l'espace. Il n'y a aucune raison de ce parallèle, la preuve en particulier, c'est Duras. Avec le cinéma, on va ajouter des choses pour accompagner ...

Un autre étudiant : Mais ce qu'on ajoute, on l'ajoute au mixage et on ne l'ajoute pas... Et c'est bien ça le problème.

Deleuze : On va voir, on va voir. Allez, vas-y...

Pinhas : On va reprendre maintenant à la naissance de la stéréo. Bon, apparaît dans les années, au début des années 60, le processus dit de la stéréophonie. C'est un processus double de prise de son et de reproduction du son, qui a pour fonction de... d'un dédoublement des sources et des modalités de reproduction du son. Alors à quoi ça, rapidement...

Deleuze : Le dédoublement, c'est gauche-droite ?

Pinhas : Gauche-droite, au lieu d'avoir une seule prise qui serait le centre ou la totalité. Bon, quand on avait qu'une seule source, la monophonie, qu'est-ce qui se passait ? Un son était plus ou moins en avant, plus ou moins en arrière, [87 :00] c'étaient à peu près les seuls types d'effets qu'on pouvait avoir. Plus ou moins en avant, plus ou moins en arrière physiquement cela se traduit par plus d'intensité ou moins d'intensité, plus de dB ou moins de dB, plus ou moins de décibels. Autrement dit, si on ne voulait que la voix du chanteur soit en avant on poussait le volume et on le mettait en avant. C'était à peu près tout ce qu'on pouvait faire dans l'image sonore stéréophonique, monophonique pardon. Depuis qu'il y a l'invention de la stéréo, dans, en apparence on a un dédoublement, c'est-à-dire que on va pouvoir placer les instruments ou la

voix, ou n'importe quels bruitages, enfin ce qu'on voudra, n'importe quelles sources sonores à une place précise de gauche à droite, du spectre sonore entendu par le supposé auditeur, qui va se trouver mettons, ici. *[Il indique le schéma au tableau]* Et le son va pouvoir tourner de gauche à droite ou de droite à gauche. C'est-à-dire qu'on peut prendre un son de porte et le faire débiter en droite et le faire finir en gauche. Bon, ça c'est la représentation spatiale. Si on pousse ce type de représentation [88 :00] spatiale à son niveau maximum, on va avoir une espèce d'ambiophonie totale qui permettrait d'avoir, à partir de 4 émetteurs : arrière, avant, gauche, et droite, alors ça peut se représenter par diverses sources de prises sons, et principalement par 4 ou 8 sources de reproduction qui seront des haut-parleurs situés un peu partout. On va pouvoir avoir une image qui représente 360 degrés.

Deleuze : Et qui seront autant de pistes sonores.

Pinhas : Oui, c'est sûr, oui absolument. On va avoir une image qui non seulement sera gauche-droite, 180 degrés, mais qui va pouvoir reproduire la totalité pour le supposé auditeur de ces 360 degrés. Bon ça, ça serait un petit peu la stéréophonie plus élaborée, bon ça serait une tétraphonie ou une ambiophonie, comme on voudrait, mais...

Deleuze : C'est-à-dire un son, ou plutôt un groupe de son qui parcourt...

Pinhas : La totalité de l'espace.

Deleuze : La totalité...

Pinhas : De l'espace, ça à l'aide de plusieurs espèces de trucages physiques, on peut arriver à avoir cette impression pour un [89 :00] supposé auditeur. Mais donc l'image qui nous intéresse, c'est-à-dire, l'image simple de la stéréophonie nous apparaît, je dis bien, nous apparaît, comme étant la possibilité de placer dans l'espace, un, une image sonore, quelle qu'elle soit, telle qu'on voudra, soit à gauche, soit à droite, soit au centre, soit en mouvement de gauche à droite, ou de droite à gauche. Dans les faits, ça veut dire quoi ? Ça veut dire, on mettra le piano le numéro 1 à gauche, la voix numéro 1 à droite et mettons les violons au centre, ok ? Par exemple, type d'exemple d'image...

Deleuze : Ça c'est toujours la première conception, hein ?

Pinhas : Ça c'est la stéréo.

Deleuze : C'est la deuxième conception.

Pinhas : Toujours gauche-droite, oui. Bon. Ce qui nous apparaît là, on peut topologiquement, spatialement situer les instruments, ou les sources sonores. Mais on s'est rapidement aperçu que l'histoire de gauche-droite était, ce qui était au début uniquement une question spatiale, de répartition spatiale, recouvrait [90 :00] un phénomène bien plus fondamental. Et que...

Deleuze : Finalement j'avais raison alors, il en est toujours à la première.

Pinhas : Bon, et que sous couvert d'une répartition de l'espace, c'était quelque chose de beaucoup plus important qui se jouait...

Deleuze : Voilà ce qu'il nous faut !

Pinhas : ... que c'était non plus la répartition spatiale de gauche à droite, d'avant en arrière ou d'une ambiophonie ou une prise à 360 degrés totale, donc spatiale par opposition à une monophonie, mais quelque chose que ce soit d'un ordre, mais bon que je définis assez mal parce que je n'ai pas les termes exacts : de la reproduction, de la perception interne du son, pour le supposé...

Deleuze : Répète, j'entends mal, répète.

Pinhas : Une reproduction, une modalité de la perception interne, donc de la mémoire si tu veux..., je ne sais pas, au sens fort.

Une étudiante : [*Mots inaudibles*]

Pinhas : Non, non, c'est [*mots inaudibles*]

Deleuze : De notre mémoire, allez, reproduction de la mémoire...

Pinhas : Pour le supposé auditeur ici. [91 :00] C'est-à-dire que ce qui va apparaître comme un placement spatial de gauche à droite recouvre en fait quelque chose de beaucoup plus profond qui est le rapprochement le plus performant possible, le plus immédiat possible avec les structures de perceptions du supposé sujet, du supposé auditeur. Et qu'est-ce qu'il y a comme exemples pratiques de ça ? C'est que si on prend une oreille éduquée, un sujet, mettons entre guillemet « un sujet éduqué », qui a l'habitude d'écouter avec ses deux oreilles, de gauche à droite, le spectre sonore de gauche à droite, si on lui supprime une oreille, par exemple si quelqu'un a un accident, il va reproduire à l'aide d'une seule oreille, c'est-à-dire uniquement en monophonie, cette répartition spatiale, de gauche à droite, il va le reproduire synthétiquement. C'est-à-dire comme ... Il y a un processus, un procédé à peu près similaire avec la vue, je pense, à partir du moment où une oreille aura été éduquée [92 :00] à saisir les sources sonores dans leur spatialisation, si on démontait la réalité physique gauche-droite de cette source sonore, l'oreille devenue unique, alors qu'elle était double au départ, parce qu'on a une oreille gauche et une oreille droite, va reproduire la spatialisation que normalement elle n'aurait pas pu reproduire, puisque... enfin normalement, c'est-à-dire que spatialement, elle n'aurait pas pu reproduire. Enfin de compte, le point le plus important, c'est que ce qui était distribué au départ comme la stéréophonie, comme étant quelque chose d'un ordre spécifiquement spatial, de répartition gauche-droite recouvre quelque chose de bien plus important qui serait de l'ordre d'une répartition des forces sonores internes. Voilà, maintenant il resterait à définir un peu ce que c'est que...

Deleuze : C'est fantastique, ça parce que, enfin... C'est très bien... Parce que ça va de l'espace aux forces [93 :00] de, de... distribuées dans l'espace. A la question comment définir un espace indépendamment des forces qui sont situées dans l'espace, dans cet espace, je dis tout de suite

pour ceux qui pensent aux mathématiques, tellement qu'il y a d'échos, dans un espace euclidien vous avez autant de quotients d'espace indépendamment des forces qui l'occupent. Dans un espace riemannien, vous n'avez pas ça, pas possible... C'est très très... [*mots indistincts*]

C'est, vraiment ce qui m'ennuie, sois patient, hein ? Sois patient. Tu disais tout à l'heure dans la première version, quand on était au niveau du positionnement spatial et de la répartition spatiale, l'apparence, au moins on comprenait ce que faisait le son. Comme tu disais [94 :00] très bien il tournait de droite à gauche, d'avant en arrière et au besoin, il parcourrait la totalité des 360 degrés. Là qu'est-ce qu'il fait le son ?

Pinhas : Dans le dernier schéma.

Deleuze : Dans le second schéma.

Pinhas : Dans ce qui serait recouvert « en profondeur », entre guillemet ? Il a un rapport d'immédiateté qui ne passe plus...

Deleuze : Il y a une profondeur du son.

Pinhas : Voilà, qui ne passerait plus par la notion d'espace, mais qui serait un rapport direct, d'immédiateté, un rapport de force du matériau musical ou sonore lui-même, avec...

Deleuze : Attends, dis-moi, profondeur de son qui ne passe plus par l'espace.

Pinhas : Mais qui serait un rapport d'immédiateté de forces entre les intensités du matériau sonore et la source de captation, [95 :00] quoi. De celui qui perçoit, le centre d'individuation.

Deleuze : On ne peut pas dire l'auditeur ? [*Rires*]

Pinhas : Oui, on peut aussi dire l'auditeur. Si on n'est pas bergsonien, on dit l'auditeur.

Deleuze : Et si on est bergsonien, on dit ?

Pinhas : On dit centre d'individuation. [*Pause*]

Deleuze : Ça alors.... Bon, mais voilà, ce rapport d'intensité... [*Pause*] Finalement c'est-à-dire, tu dis, dans cette profondeur du son, le problème, ce n'est plus celui du mouvement, donc ce n'est pas le son qui bouge hein... Mais c'est le son qui d'une certaine manière passe par une échelle ?

Pinhas : C'est le son qui par une... enfin, [96 :00] ce serait le son devenu matériau sonore pur -- mais il l'est tout de suite hein ? On passe par l'état de la spatialisation, mais en fait, c'est une apparence, on s'en aperçoit plus tard, c'est-à-dire même au départ, c'était comme ça, mais enfin bon, on l'a théorisé plus tard -- devient une force immédiate, vis-à-vis de ce que tu appelais l'auditeur.

Deleuze : Mais attends, toi, parce que dès qu'un mot est simple, ça te paraît tellement abstrait... Et alors, pardon, est-ce que ce ne serait pas [*mot inaudible*], je ne dis pas du tout qu'on pourrait dire ce qu'on veut, mais cette vue en profondeur du son, est-ce-que ce ne serait pas d'une manière ou d'une autre... au polysérie. La polysérie, je veux dire une série [97 :00] qui ne concerne pas seulement l'auditeur mais qui concerne les timbres, qui concerne, etc., tout mettre ensemble. Je dirais si il y a un rapport quelconque qui fait que ces musiciens modernes travaillent de ce type, de l'ouïe profond du son, soit amené à rendre très normalement leur hommage à Schoenberg ou à Berg.

Pinhas : Oui, alors là, j'aurais un double point de vue. Je dirais que l'apport de [Pierre] Boulez par rapport à...

Deleuze : Ce n'est pas de Boulez que je parle.

Pinhas : Là je parle très sérieusement, ce n'est pas du tout, ce n'est pas du tout une assimilation douteuse. C'est-à-dire que l'apport de Boulez par rapport au dodécaphonisme, ça a été, enfin par rapport à la musique sérielle, ça a été...

Deleuze : Ah oui, ça a été la mise en série.

Pinhas : Voilà, exactement. Moi je pense que la généralisation de la mise en série, c'est une idée de génie parce que ça revient à une équation dans l'ordre de l'économie et à créer une [98 :00] axiomatique, en fait. Et je dis que c'est une idée de génie parce qu'il n'y a aucune raison d'avoir des domaines tabous, autrement dit mettre en série la hauteur des notes et pas les rythmes. Boulez généralise, et là je dis que c'est une idée de génie parce que bon... il démontre qu'il n'y a pas de...

Deleuze : Mais ma question est simple, cette vue en profondeur du son a-t-elle un rapport quelconque énonçable en série ?

Pinhas : Alors oui. A la seule condition que la notion de série soit généralisée et non pas restreinte au sens où Schoenberg la restreint.

Deleuze : C'est ça, c'est ça.

Pinhas : Si l'on prend ça dans un sens généralisé, c'est bon, enfin pour moi, oui. Ça pourrait correspondre à ça. Le seul reproche qu'on pourrait faire à Schoenberg, mais qu'on ne lui fera pas...

Deleuze : Que cela s'arrange ! Alors là-dessus, on est pressé, on débordera sur la prochaine fois, tant pis, il est déjà midi moins cinq... Là-dessus, première chose, je voudrais poser deux questions. [*Mots indistincts ; Deleuze s'adresse à un autre étudiant, s'il a des questions*]

Un étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : [*Il parle à l'étudiant très gentiment à voix basse, apparemment en l'encourageant à s'exprimer plus clairement*] [99 :00] Alors est-ce que c'est ça que tu voulais dire ? Ou que tu le disais à ta manière ?

Un autre étudiant : Je ne comprends pas bien la mise en série.

Deleuze : On la laisse tomber, si tu ne comprends pas, aucune importance. [*L'étudiant continue à parler*] Quoi ?

L'étudiant : Il me semble que l'exposé sur le son hyper précis qu'on vient d'entendre, en fait, que de toute façon, il n'y a pas de possibilité de prendre un son naturel. Donc, il a fallu s'élever lentement à l'acceptation de ça, au niveau des prises de sources sonores et qu'on se retrouve avec des processus de filtrage non homogènes. Et là fondamentalement, on se retrouve dans la salle de montage avec l'ombre et [100 :00] la lumière...

Deleuze : D'accord, mais moi, je ne faisais plus l'allusion à, tu ne pouvais pas retrouver tes formules tout à l'heure, sur une espèce d'épaisseur du son ?

L'étudiant : [*Réponse inaudible*]

Deleuze : Tu disais un espace, quelque chose, tu disais un espace qui serait dans le son et pas du son qui serait dans l'espace, tu ne te rappelles pas ce que tu disais ?

Une étudiante près de Deleuze : Il a dit le volume, je crois ?

Deleuze : Quoi ?

Un étudiante : Le volume sonore, non ?

Deleuze : Non, tu n'aurais pas employé le mot « volume ».

Un étudiant : Bloc.

Un autre étudiant : Le bloc sonore ?

Une autre étudiante : Espace sonore ?

Deleuze : Tu disais non... ce qui m'intéresse, c'est les formules que tu avais, pour voir à quel point ça me paraît marcher avec ça. Tu ne te rappelles plus ?

L'étudiant : Je ne sais plus. Tout à l'heure, je parlais de blocs sonores qui étaient pris avec une idée qui était d'homogénéiser, d'obtenir une certaine homogénéité, [101 :00] et que là-dedans, à partir de cette idée, il y avait les moyens de commencer à sculpter, à découper, à faire jouer les personnages, à faire jouer les lignes mélodiques, etc.

Deleuze : Dans ce bloc hein ?

L'étudiant : Dans ce bloc, là on se trouvait à [*Propos inaudibles*]

Deleuze : A l'intérieur du bloc dans lequel... Ouais.

Pinhas : Un tout petit point que je voulais cibler. Parce que quand j'ai employé la notion de profondeur tout à l'heure, je faisais référence à des cours que tu avais fait l'année dernière et l'année d'avant. Je veux poser la question alors je n'ai pas de réponse, mais il se trouve que tu as formulé comme ça, volontairement car ce n'est pas le sujet : quel était l'équivalent de la profondeur de champ, pour l'image, quel était son équivalent dans le son ?

Deleuze : En son.

Pinhas : Ce serait ça... [102 :00]

Deleuze : Il y aurait une profondeur de son.

Pinhas : Je poserais la question en tout cas comme ça.

Deleuze : Moi je serais plutôt contre, plutôt je serais pour insister sur des dissymétries entre...

Pinhas : Non, non, non mais c'est pour voir l'équivalent fonctionnel, il ne s'agit pas d'employer les mêmes termes.

Deleuze : La profondeur de champ serait encore une question de position spatiale, on est bien au-delà...

Pinhas : Mais il me semblait que... [*Inaudible*]

Deleuze : Oui, c'est vrai, non, non, tu as raison, j'avais oublié.

Villain : Là je voudrais dire quelque chose...

Deleuze : Oui, oui, tout à fait, tout à fait, tu permets juste Dominique, que je finisse avec lui, parce que je voudrais te demander après. Oui, tu disais dans lequel on peut sculpter, différencier dans cette espèce de bloc, donc, en effet, [103 :00] des personnages rythmiques, oui des rythmes qui forment de véritables personnages, oui, des lignes mélodiques aussi, hein ? Des lignes mélodiques, c'est-à-dire là aussi tout ce que Gould appelle la polyphonie moderne, en son hommage à la polyphonie. Je me demande même si, si la polyphonie, ce n'est même pas, si ça n'a pas été le moment déjà il y a eu cette culture...

Claire Parnet : C'est évident. Boulez qui a, c'est ce que je disais à Richard, ce que Boulez avait fait par rapport à Berg et Schoenberg, il a appliqué les thèmes polyphoniques à toutes les séries. C'est exactement la polyphonie.

Deleuze : Oui, ça serait ça la polyphonie qui, en effet, n'a rien à voir... Il n'y a que, il n'y a que [Sergei] Eisenstein... Là, ce serait marrant alors du coup. On revient à Eisenstein, il en est temps

hein ? Mais je parie, je parie 5 sous, quoi ! [104 :00] Vous verrez que Eisenstein comprend la polyphonie encore en fonction de positionnements spatiaux. Mais enfin, je n'en suis pas sûr, mais enfin c'est peut-être moins clair que... tandis que là c'est... Bon. Et vraiment les premiers polyphonistes, c'est ça, ils découvrent ce truc-là. Oh, il ne le découvre pas, il y a cette technique-là.

Pinhas : [*Inaudible, même pour Deleuze*]

Deleuze : Quoi ?

Pinhas : C'est la même puissance de matériaux qui font passer...

Deleuze : C'est déjà un flux de circulation dans l'espace.

Pinhas : C'est complètement de même nature. Là maintenant avec [*mots inaudibles*] on peut, on peut...

Deleuze : Pensez à cette circulation dans l'espace qui l'a... [*mots inaudibles*]

Pinhas : On a déjà, on l'a vu, par là... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Évidemment, évidemment, bon, bon, bon [*Propos inaudibles*] [105 :00]

Un étudiant : [*Quelques mots indistincts*] Toute cette approche du son plus précise, plus on va vers le cadrage sonore.

Deleuze : Oui, d'accord.

L'étudiant : Plus d'opérations effectuées, il devient...

Deleuze : D'accord, d'accord, d'accord. Mais alors, ma dernière question, c'est juste, que tu réponds par oui ou par non. C'est ce que tu disais à ta manière... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :45 :36]

... Je ne disais, bon, mais il me semble que -- abstraitement ou pas -- dans l'histoire de la stéréophonie, vous traitez deux choses à la fois -- que maintenant -- qui maintenant prennent plus de [106 :00] consistance, il me semble -- que maintenant, je proposerais d'appeler, grâce à Richard, la question des positionnements spatiaux et du voyage du son dans l'espace, premier aspect ; deuxième aspect, la question des modalités de la perception du son et de la répartition des forces sonores et de la répartition des forces dans une profondeur sonore, surtout pas spatial, mais dans des profondeurs sonores, d'où l'idée en effet de blocs de son, de blocs de... se trouvant chez les musiciens modernes. Voilà, qu'est-ce que [107 :00] vous en pensez ? Est-ce qu'il y a bien ces deux aspects ou bien est-ce que... ?

Villain : Oui, mais seulement je trouve tout ça... Je n'ai pas du tout d'objections... Ce que je ne vois pas bien, c'est en quoi enfin, ça donne un cadrage pour le cinéma, aussi bien pour la

musique que pour le cinéma, pour le son en général... Mais ce que je ne vois pas très bien, c'est au cinéma, en quoi c'est autonome par rapport au cadrage image, en quoi tout ce travail-là, qui est fait au son en effet depuis très longtemps et maintenant avec les moyens plus modernes, donc, peut se faire de façon plus précise, dès la prise de son alors qu'avant c'est plutôt fait au mixage, ça je suis d'accord. Mais en quoi, ça fait un cadrage autonome par rapport au cadrage image dans le cinéma ?

Deleuze : Parce que... Moi, ma première réponse, on verra, c'est [107 :00] très important, c'est que vous avez un continuum sonore qui vaut pour lui-même. [Pause] La seconde manière... dans la première manière, vous n'avez aucun continuum valant pour lui-même. Il est encore variable des déplacements dans l'espace. Dans le second aspect, vous avez un continuum à x dimensions, un continuum sonore dont les critères sont internes. [Pause] Alors je ne dis pas qu'on en est à dire que voilà, ce que c'est que le cadrage sonore, mais, je dis que c'est là la différence avec l'autre aspect. Alors si vous reprenez [108 :00] l'exemple que vous avez pris avec *Moïse et Aaron*, moi, ça me paraît sûr que le second aspect est très profondément dans *Moïse et Aaron*, je ne sais pas si c'est dans le reste des Straub, mais là encore, on tomberait sur cette chose qui me réjouit, à savoir que ce n'est pas arrivé indépendamment de Schoenberg, et à la manière et de ce qui est le chant, de la manière dont Schoenberg a écrit le chant. [Pause] Si bien que sûrement alors *Moïse et Aaron* pourrait à la limite... tu l'as vu toi ?

Un étudiant : [*Propos inaudibles*] [Pause]

Deleuze : Si bien que *Moïse et Aaron* pourrait nous donner l'exemple d'un cas où [110 :00] les deux aspects sont perpétuellement maniés, fondus. Voilà en tout cas juste ce que je voudrais que, est-ce qu'on peut être provisoirement d'accord pour ceci ?

Voilà, quant à ce que vous avez dit, si je reviens à votre première intervention, on y ajouterait, que ce soit abstraitement ou concrètement peu importe, il y a deux aspects à distinguer : celui des positionnements spatiaux et celui des modalités, de modalités de perception. Et... [Pause] -- Alors moi je crois qu'ils sont à distinguer concrètement, peut être que vous vous pencheriez pour une distinction plus abstraite. [111 :00] -- Et, on ajouterait, si cadrage sonore a un sens, c'est plutôt, là je prends toutes les réserves, c'est plutôt du côté du second aspect. On ne sait pas encore comment. C'est encore du pressentiment. Là pour le moment vous accepteriez, au point où on en est comme point provisoire... Je veux dire si on conclut, et votre intervention, et celle de Richard.

Villain : Concrètement comme exemple de film, on n'aurait qu'un seul film.

Deleuze : Oh non, oh non, quand on en a dans le ventre... On s'apercevra, si on avale ça oui, on en trouvera plein. Même [Éric] Rohmer, on en trouvera partout, on en trouvera partout. [*Discussion inaudible avec étudiants*] [112 :00] Bon, ça va hein ? Pour le moment, ça va.

Villain : Oui, oui, oui...

Deleuze : Alors dernier point donc avant que tu ailles voir ton [*Inaudible*]. Est-ce qu'à côté de ce que tu as dit, est-ce que c'est nécessaire de considérer les modulateurs ?

Pinhas : C'est la même chose, ils ont la même fonction que les filtres. Excepté que les modulateurs apparaissent à partir des années, de manière standard à partir des années 70, en gros. Alors que les filtres, les premiers filtres de coupure, par exemple, apparaissent dans les années..., dès qu'il y a eu des micros.

Deleuze : Dès qu'il y a eu des micros oui, c'est encore grossier.

Pinhas : C'est grossier oui, mais [113 :00] c'est exactement...

Deleuze : Il n'y avait pas, il n'y avait pas du cœur.

Pinhas : Non, il n'y avait pas du cœur, non.

Deleuze : Alors, tu vois ! Mais quand même, les modulateurs temporels.

Pinhas : Bon, je vais donner un schéma très rapide.

Deleuze : Ils arrivent quand, eux ?

Pinhas : Ils ont été dans le public, mettons, disons dans l'usage courant disons dans les années 70.

Deleuze : Tu vois, alors bon...

Pinhas : Oui c'est relativement récent.

Deleuze : Alors bon... Alors dis, les deux types de modulateurs...

Pinhas : Bon je fais un schéma très rapide. Le type principal de modulateur temporel, il y en a deux...

Deleuze : Ça, on en aura besoin surtout que Dominique en parle.

Pinhas : On a une source d'émission ici, alors, appelons ça image sonore, ok ? IS. *[Il écrit au tableau]* Le modulateur temporel va être... Je donne le nom du principal : ligne à retard. Qu'est-ce que ça va permettre ? Ça va permettre [114 :00] de situer plus précisément le spectre sonore de l'image sonore de par exemple d'un grand orchestre, et d'autre part de produire tout un tas d'effets techniques, technologiques importants sur quelques sons que l'on choisisse, au sein d'une masse sonore. Autrement dit, dans un grand orchestre, on peut appliquer ce type d'effet aux voix et pas aux autres instruments ou à un autre instrument et pas à un autre ou à un groupe et pas à tel groupe. Ou avoir petit n type de modulateurs de temps différents avec des modalités de différentes d'application qui vont se produire et s'inscrire dans l'image finale du grand orchestre, par exemple. Alors qu'est-ce qui se passe, on a l'image sonore qui est ici, alors mettons ici, je ne sais pas, un piano, on va faire appliquer un délai. Qu'est-ce fait un délai ? Il va prendre l'image sonore. On capte l'image sonore qui est ici via un micro d'accord ? Je schématise, donc il y a un micro ici.

Deleuze : Donc, ça peut se faire à la prise de son.

Pinhas : Absolument, [115 :00] c'est ce que je disais tout à l'heure, j'y insistais, toutes ces modalités maintenant, modalités de trucages, de suppression... telle que les filtres, de suppression de fréquence, de correction, se faisaient jusqu'à il y a 5, 6 ans, depuis une dizaine d'années, principalement au mixage, mais que depuis une dizaine d'années, ça se faisait principalement dès la prise de son. C'est pareil pour les modulateurs.

Deleuze : C'est dès l'exécution.

Pinhas : Dès l'exécution, dès le premier moment.

Deleuze : Ce n'est pas ça que fait ton préféré là, ce type.

Pinhas : Tout le monde fait ça maintenant.

Deleuze : Et donc il faisait...

Pinhas : Si, si il le faisait tout de suite, il le faisait immédiatement. Bon alors, qu'est-ce que c'est que ce modulateur de temps ? Ici, on a une image sonore, donc le son en vérité, mettons le pianiste qui joue, on a un micro qui le prend et nous on est ici, on est spectateurs d'accord ? Et on a l'image sonore qui vient ici de gauche à droite ok, supposons ? Le modulateur de temps va mettre un retard de [116 :00] petit n millisecondes. Et ce délai de n millisecondes, mettons 5 millisecondes, 10 millisecondes, 20 millisecondes, va donner un reflet ou une image de l'image initiale. L'image initiale va se placer mettons ici, sur ce spectre-là. Et l'image en retard va venir ici la compléter et va lui donner une profondeur, que ce soit une profondeur intensive ou une profondeur spatiale, la profondeur spatiale, on l'aura toujours au premier niveau, mais derrière ça, on aura une profondeur intensive du son qui sera donnée par ce modulateur du temps, qui permet de retarder en temps réel l'audition du son qui est émis, alors qu'on aura l'impression que ça se joue sur une fraction de temps très, très courte de l'ordre de 10, 20 ou 30 millisecondes.

Deleuze : Elle le retarde ou elle le double ?

Pinhas : Mais, pour le doubler ou pour faire quoi que ce soit, elle doit le retarder d'abord. La modalité technique, c'est un retard de son, et ce retard de son va donner l'ampleur, l'amplitude, la densité, l'intensité du son final. A partir de ce [117 :00] système de retard, vont arriver beaucoup de processus technologiques qui sont bon, par exemple les harmonizers ou les transposeurs de sons qui font que, à partir d'un son initial mettons un « la », on va pouvoir avoir sur l'image sonore définitive, via ces modulateurs de temps, non seulement un « la » retardé et donc qui va gonfler l'image finale et va lui donner une densité différente. La notion de densité là est très importante, mais en plus va donner la quinte du « la », si on demande, par exemple, à l'harmoniser de -- qui est un modulateur de son -- un harmonisateur, si on veut, va pouvoir lui donner une image en même temps d'une quinte en plus. On va donc pouvoir lui rajouter un tas de données. Mais le plus important, c'est qu'il y a ce retard qui est la procédure de base par rapport au modulateur de temps, et tous les effets de phrasing, d'échos, de réverbérations, ne sont que des modulateurs de temps.

Deleuze : Attend, attend, il y a une chose que je ne comprends pas. Tu retardes le son...

Pinhas : A partir [118 :00] du moment où tu le retardes, tu peux agir dessus, mais pour l'oreille de l'auditeur, le son ne va pas être retardé parce que ça se joue sur des fractions très brèves, de l'ordre de...

Deleuze : Du fait qu'il est retardé, il est doublé.

Pinhas : Non, non, le doublage, c'est une modalité parmi d'autres, il peut être doublé, superposé...

Deleuze : Ahh, il est tantôt... c'est-à-dire reproduit...

Pinhas : Doublé, triplé, reproduit à la tierce.

Deleuze : Reproduit à la tierce, à la quinte, c'est ça...

Pinhas : Voilà, voilà. Il peut y avoir un effet de mise en phase, hors phase...

Deleuze : D'accord, d'accord, d'accord...

Pinhas : C'est parce qu'il y a ce retard physique, mais qui n'est pas perçu par l'auditeur parce que ce retard est trop court, il est de l'ordre de 20, 30 millisecondes. Et ce retard est là, en temps réel, que vont pouvoir arriver...

Deleuze : C'est en ce sens que tu peux le raccrocher au schéma précédent, en disant que c'est de l'exploration dans un volume sonore.

Pinhas : Voilà, de densité. Exactement. Et ce qu'on touche là, ce sont des intensités sonores. Si on le représente ici, on va avoir des problèmes d'espace, une fois de plus. [119 :00] Le déplacement dans le temps-là, physique se traduit par une position spatiale, mais en fait, derrière cette position spatiale, il y a un changement de la densité de l'image sonore finale. Il y a une intensité qui en découle, une force qui en découle. *[Pause]*

Deleuze : La densité d'un son, tu la définis comment, ça se définit comment scientifiquement ?

Pinhas : Non, je ne sais pas non, ce n'est pas une notion scientifique. Moi je rapprocherais le terme de densité de celui d'intensité ou de force.

Deleuze : Parce qu'il y a beaucoup d'acousticiens qui parlent de densité, non ?

Pinhas : Oui, oui, ce n'est pas un terme, c'est comme des dB ou des hertz. Ce n'est pas une échelle rigoureuse.

Deleuze : Ce n'est pas comme fréquence...

Pinhas : Non, ce n'est pas comme fréquence, ce n'est pas comme dynamique, c'est plutôt comme couleur ou comme timbre.

Deleuze : Ce serait proche d'un timbre ça ?

Pinhas : Oui. C'est proche d'un timbre. Alors ces deux formes de travail principales sur le son, à la prise comme au [120 :00] mixage, et plus à la prise encore qu'au mixage maintenant dans la période moderne, que ce soit au cinéma, que ce soit en son classique ou que ce soit en son contemporain, ce sont d'une part les modulateurs de son et principalement les filtres.

Deleuze : Bon... [2 :00 :15]

Partie 3

Deleuze : Eh ben, on a fait un sacré bout, alors c'est un peu... tu ne peux pas encore aller loin. Non, sans rire, si tu veux bien. Alors je voudrais maintenant la réaction sur ce thème. Pas seulement la réaction, les apports, si l'on veut bien, de Pascale Criton. Je veux dire d'une part, est-ce que, en gros, tu es d'accord avec les trois exemples, et je vais suivre les exemples pris. Ce n'est pas qu'il y a deux images ; c'est qu'il y avait comme deux, deux thèmes fondamentaux : micro-magnétophone. [121 :00] On est passé déjà avec, comme thèmes fondamentaux, filtres modulateurs et stéréophonie. [Pause] Et surtout est-ce que tu es d'accord avec la distinction des deux aspects, l'apparence et la réalité musicale et le dispositif spatial ou la... ? Enfin tu vois les deux de toute façon. D'autre part, est-ce que tu en joindrais d'autre, toi ? Voilà enfin plein de choses, quoi.

Pascale Criton: [*Elle se situe assez loin du micro, d'où les lacunes nombreuses*] Je crois qu'on a dit vraiment plein de choses... Pour moi, ça lève les problèmes de son [*Quelques propos indistincts*] [122 :00] Je crois qu'il y a une chose que je ne comprends pas. Pour moi, ça pose un petit peu la question, le problème de couple. Je voudrais dire qu'en même temps que, même nos règles, on a nos règles, oui, nos règles, c'est notre système ; alors on s'aperçoit aujourd'hui que c'est tout notre système de vie, qui sont des moyens de connaissance. [Pause] Il n'empêche que il s'agit toujours de partir d'informations afin de pouvoir les décoder, pour pouvoir les décoder et ensuite... aussi bien à l'oreille de chacun de nous, pour les informations et, [123 :00] être capable de les appliquer et de les différencier. Donc aujourd'hui, il y a ce qui nous fournit des informations, il n'empêche que c'est, non pas une image naturelle, mais des modèles préexistants à l'établissement de beaucoup de... [*Propos inaudibles*] La synthèse du cours aujourd'hui, l'analyse de cette question, ne peut se faire que sur la capacité d'amasser des informations justes par rapport à un mode d'inadéquation.

Et pour moi, ça, ça pose le problème entre [*Propos inaudibles*] [124 :00] son degré d'identification c'est-à-dire qu'on a envie d'un soulagement, on entend l'avion dans un enregistrement jusqu'à quel point on devrait quand même en partie reconnaître l'avion. [*Propos inaudibles*] Le cadrage, alors là je suis en train de ..., je ne sais pas. [*Propos inaudibles*] C'est que dans le sonore, il y a le bruit : soit la parole dans les cris ou de la [125 :00] musique... Il y a d'un côté souvent des bruits qui viennent dire que c'est vrai, que c'est bien [*Propos inaudibles*] ... Il y a des voix qui sont très mouvantes, elles ont des timbres dans le timbre, une forme

beaucoup plus chaude et puis alors là ça commence à être déjà très et puis il y a la musique elle-même transcendante qui elle me paraît souvent apporter une ligne [*Pause*] très... [126 :00] [*Inaudible*] comme un narrateur. L'instrument, l'instrumental instrument, c'est la puissance d'une voix narratrice, mais pas que la narration c'est un narrateur. Et donc ce cadrage, c'est de toute façon, c'est la relation, c'est quelque chose de plusieurs mouvements, mais ce n'est pas forcément le plan. [*Propos inaudibles*] Est-ce que je me suis égarée ?

Deleuze : Non, à mon avis, c'est un autre sujet, mais c'est très bien, tu lances un autre sujet comme étant celui qui t'intéresse [127 :00] et peut-être que... Oui, il me semble, mais peut-être pas, peut-être pas si tu continues, on va peut-être s'apercevoir que... pour le moment, pour moi, cela m'apparaît être un autre sujet.

Villain : Non mais ça rejoint quand même ?

Deleuze : Oui, ça rejoint !

Villain : Parce que, quand il disait que déjà tout micro est déjà un filtre, que déjà il déforme par rapport à ce qu'il appelle le réel ou la voix ou un son, mais en même temps je me souviens de ce qu'a toujours dit Bresson, au contraire enfin... où il disait que justement le dispositif micro-magnétophone captait de façon... captait et restituait de façon plus fidèle ce qu'entendait l'oreille que le dispositif caméra-objectif [128 :00] par rapport à ce que voient les yeux. Donc je ne sais pas si ça va dans le sens de ce décalage entre le cadré et le réel enfin, qui existe à la fois au niveau de l'image, mais qui existe aussi au niveau du son, et d'après Bresson, beaucoup moins forcément. Enfin lui justement Bresson répond, il pense que le dispositif d'enregistrement et de restitution du son au cinéma est assez fidèle. Et justement lui qui travaille, alors là, c'est pour ça il travaille, c'est pour ça que je parle un peu de Bresson parce que c'est vrai que, tout ce qui a été dit tout à l'heure sur le travail d'une matière sonore peut s'appliquer aux films de Bresson même si ... Moi je crois que les moyens techniques des filtres, en fait, sont secondaires par rapport à nos questions...

Criton : Je pense qu'il y a...

Villain : ... de la différenciation [129 :00] de la matière sonore, enfin, je crois par rapport à un ensemble.

Criton : Dans un de ses articles, Fremont différencie la relation du son lui-même... C'est-à-dire que le son est assez fidèle, avant qu'il ne soit capté est-ce qu'il y a une référence, est-ce qu'il a une source ou bien, est-ce que par exemple, soit par procédé d'information, soit par remontée musicale, soit par type d'instrument, soit par aptitude de technologie, les sons ont en eux-mêmes un degré [*Propos inaudibles*] On appelle ça de « tonicité » et ensuite, il y a une autre, un autre niveau [130 :00] de fidélité qui est la relation à l'image. [*Deleuze veut interrompre*] Qu'est-ce que c'est que la limite entre un son qui n'a pas de tonicité et une image qui n'a pas non plus de référence ? Et la relation... [*Propos inaudibles*]

Pinhas : J'ai juste une remarque à faire : j'aimerais bien qu'on ne se pose pas -- je ne vise personne, enfin aucun auteur en particulier -- mais on ne se pose pas le problème des choses en

soi, ça ne dérange pas de savoir ce qu'un son en lui-même avant qu'il soit capté, filtré, etc., etc. ... et le son pour lui-même ou l'image pour elle-même chez Bresson, c'est pareil, mais vraiment le problème qu'on se pose, il n'y a pas de bon... c'est le problème kantien.

Villain : Non, mais, Bresson quand il entend une voix, et il, quand il entend une voix, il a envie...

Pinhas : Il n'y a pas de voix en fait !

Villain : Non mais une voix, il a envie, [131 :00] d'une voix de quelqu'un, donc de l'un de ses modèles, il a envie de la réentendre telle qu'il l'a choisie, donc c'est le dispositif de captage de cette voix, de restitution de cette voix qui est important justement.

Pinhas : Pourquoi parler de filtre et de choses comme ça ? C'est évident que la chose technique n'est que secondaire, à la limite celle qui nous révèle comment procède la machine technique de représentation de l'image sonore ou la machine de présentation de l'image sonore, une fois dit qu'il n'y a pas de son en soi pour lui, ça ne voudra rien dire ; il n'y a pas de naturalité du son, nous n'avons jamais que des procédures de restitution selon telle et telle modalité opératoire d'un son, et à partir de ça, bon, tout ce qui retourne à une pseudo naturalité du son, à une pseudo ipséité du son en lui-même, enfin tout ça, c'est pratiquement de [*mot indistinct*] c'est la chose en soi... une problématique sans [132 :00] être dépassée.

Voix diverses : [*Plusieurs personnes parlent en même temps*]

Villain : Oh, mais c'est personnel...

Pinhas : Non, mais je parle de Bresson, et tout ça...

Deleuze : Je voudrais juste défendre Richard parce que je crois sentir ce qu'il veut dire. Je prends le même texte, je crois que nous avons à l'esprit, [*mot indistinct*] celui de Fano, où il commence par, en effet, par les icônes au sens de rapport référentiel, rapport référentiel à une source. Non ! pas à une source, je suis idiot, un rapport référentiel à quelque chose d'existant ou de préexistant. Alors il distingue donc, avec un... il distingue de ce point de vue, on peut distinguer des bruits, le langage et la musique, dans mon souvenir. Mais il me semble que pour lui, loin d'y attacher beaucoup d'importance, bien sûr, tu as raison, il construit sa sphère, là-dessus, eh ! [133 :00] Il mettra au...

Criton : Non, je dirais non. [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ce n'est pas grave, ça doit être à peu près le même. Et ça n'empêche pas que pour lui, en tant que musicien, j'ajoute moderne -- puisque on traîne le problème qu'on ne va pas commencer, de quelle nouvelle conception de la musique s'agit-il -- il n'y a de différence entre les bruits, le langage et la musique que du point de vue référentiel, et ce même point de vue référentiel, il s'en moque pas mal dès qu'il travaille dans le sens du son. Puisque la musique ce sera le traitement de l'ensemble de sons, indépendamment de leur rapport référentiel. [*Pause ; Deleuze semble regarder Pascale Criton*] Non, tu dirais non.

Criton : Non parce que... oui, oui ! [134 :00] Il peut y avoir un certain degré de [*mot indistinct*] degré de signifiante, un degré d'iconicité, et c'est l'échelle de rapport entre l'image et le son...

Deleuze : Là c'est le second sens d'iconicité ; tu avais bien avancé qu'il y avait deux sens ?

Criton : [*Propos inaudibles*] Je pose la question sur ce que peut amener, [*Pause*] amener vers la recherche par ordinateur, [135 :00] donc lui il le pose comme... Ce point de vue, il le pose comme... mais c'est quelque chose que moi, je soulève. Et donc, ... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ça ne va pas là ; pour la première fois-là, on va, on va avoir un désaccord. [*Rires ; Criton essaie d'y répondre*] Oui, oui, oui ! Non mais, je vois où tu veux en venir, et ce n'est pas par hasard que je me disais c'est un autre thème sur lequel elle va, c'est parce que tu introduis quelque chose, tu vois ? Tu as posé alors, tu as posé un problème très particulier, ce n'est pas ce problème-là. Pour moi, il n'existe pas, c'est très curieux... et loin de là... [*Propos inaudibles*] Et moi, je parie que [*Propos inaudibles*] c'est ça presque le problème le plus important de celui dont vous nous avez parlé.

Criton : [*Réponse inaudible ; Deleuze lui parle très bas*] [136 :00]

Deleuze : Écoute, on procède d'abord comme ceci parce que là, ça fait partie de mes soucis. Ce qu'il a dit, ce n'est que l'aspect, est-ce que tu es d'accord en gros, ou est-ce que ça te paraît aller de soi ? [*Elle dit oui*] Moi aussi, je ne comprends pas. Quand il dit, ce n'est pas pour se moquer qu'il a trop d'amour et de haine pour Kant...

Criton : Tu es très diplomatique...

Deleuze : Mais tu viens de le [*inaudible*] assez violemment -- il ne faudrait quand même pas nous ramener la chose en soi.

Pinhas : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Bien ! Alors, [*Pause*] [137 :00] l'iconicité, elle nous renvoie bien à un élément sonore qui est comme préexistant. [*Pause*] Sans iconicité, ça veut dire qu'il n'y a pas de rapport référentiel, qu'il n'y a pas le bruit d'avion, il n'y a pas de bruit, bon, l'iconicité ! Ben, c'est la musique.

Criton : Ah, non.

Deleuze : Non ?

Criton : Oui, mais moi parce que l'iconicité, c'est par exemple reconnaître simplement la source du son.

Deleuze : Non, c'e n'est pas... peut-être qu'il va tout arranger par l'inspiration. [138 :00]

Un autre étudiant : [*Début inaudible*] Je parle très théoriquement... [*Propos inaudibles*] On reçoit une régularité extraordinaire tout simplement avec un son hyper saturé, [*Propos inaudibles*] et si on écoute des enregistrements d'avant-guerre, par exemple, on entend un orchestre de quarante à cinquante musiciens traiter un opéra avec vraiment une netteté, une propreté, un grand show de chaque ligne ; c'est extraordinaire. Alors il me semble qu'aujourd'hui par exemple, j'ai entendu ici [139 :00] tout à l'heure vous parliez des entrées et des sorties incessantes, donc une extrême précision des informations qui sont données par le son. C'est là où vraiment il y a un véritable cadrage ce qui est bien dans un rapport à l'iconicité des sons, des éléments sonores à une information, à une véritable idée des filtres, [*Propos inaudibles*] et tout ça le produit comme pur, comme appartenant à une musicalité. Ce n'est pas de la musique ; c'est vraiment un cadrage, à quelque chose qui fait à son tour un bloc mais alors proprement sonore.

Deleuze : C'est le mot iconicité qui... Il a deux sens complètement différents. [140 :00] Alors, il est temps de corriger ça. [*Propos inaudibles*] Il y a deux sens complètement différents, il y en a même peut-être trois d'après ce qu'il y a comme la complexité. Une iconicité du type bruit d'avion, un avion passe, ça c'est, par apport référentiel. Quand tu nous dis il faut encore appeler iconicité, iconicité, iconicité, le rapport à la source au sens de, non pas l'objet qui fait un bruit mais, alors là j'ai l'air de dire la même chose, mais vous sentez bien que ce n'est pas du tout de la même manière qu'un avion fait un bruit et qu'une flûte produit le son, produit tel son. [141 :00] Je dirais, le rapport de tel son d'une flûte fait entièrement parti, il me semble, de ces profondeurs spatiales dont on a parlé tout à l'heure, et pas du tout de la référence à un objet. La flûte, elle n'intervient pas du tout comme objet spatial. Elle intervient, je dirais, comme beaucoup plus [*commentaires d'une participante*] particulièrement comme vecteur temporel, elle intervient comme une figure de temps un peu comme le cadrage, c'est une question de temps, ce n'est pas une question de découper l'espace ; le cadrage c'est savoir quand le plan commence et quand il finit ce n'est pas une affaire d'espace c'est une affaire de plan. Le rapport d'un son à ce que tu appelles sa source, [142 :00] ce n'est pas un rapport référentiel ni un rapport à l'iconicité, mais par rapport à un son uniquement à ce qu'on peut appeler une force. La flûte, c'est une force, ce n'est pas, ce n'est rien d'autre. Or, si tu veux dire un son a nécessairement un rapport avec une force, là je dirais c'est tout à fait le second schéma, le second schéma parce que... [*Propos inaudibles*] Tu es d'accord ? C'est le second schéma, non ?

Criton : Si... Peut-être qu'il vaut mieux ... [*Propos inaudibles*] Un même son peut être enregistré à des distances différentes, [143 :00] ce n'est pas un espace qui change. C'est vrai, c'est le déroulement de façon interne. [*Propos inaudibles*] De même que quand on écoute une musique classique [*Propos inaudibles*] les distances sonores. Je ne dis pas que c'est vrai, juste que ce n'est pas dans l'espace.

Deleuze : Complètement, oui, oui, oui, ça fait donc partie de...

Criton : [*Inaudible ; bruit de moto à l'extérieur*]

Deleuze : C'est ça, ça fait [144 :00] partie donc de ce qu'on pourrait appeler aussi bien force non spatiale ou bien espace sonore intérieur, c'est-à-dire que en tant qu'autonome par rapport à l'espace visuel. A ce moment-là, je suis tout à fait d'accord.

Un autre étudiant : Mais ça a toujours existé les fondements des Straubs, etc., même dans les sons en général, dans les enregistrements ?

Deleuze : Alors, voilà une autre question : est-il vrai que ça a toujours existé ? Tout dépend de ce que ça veut dire, les choses ont toujours existé ; l'histoire de l'art, elle nous apprend que des choses comme ça, des choses ont existé mais on ne les voyait pas. La question, ce n'est pas si les choses ont bien existé, la question c'est si on les voyait et si on les entendait. [145 :00] Parce que, effectivement, ça existe en vertu de ce qu'ils sont... [*Propos inaudibles*] Dans une image qu'est-ce qu'on voit ? Qu'est-ce qu'on entend, bon ? Et en plus, seconde question, est-ce que ça a toujours existé ? Je ne crois pas du tout que par exemple avant la stéréophonie, même, au premier temps, c'est à dire le mouvement du son parcourant les 360°. Le voyage du son vers les 360° ...

Le même étudiant : Mais il existait déjà un mouvement parce qu'il avait l'arrière, l'avant...

Deleuze : Oui, et oui, et oui ! C'est comme si tu disais l'espace, il a toujours existé. Ben oui, le son il a toujours existé et le son il a toujours fait quelque chose dans l'espace. [146 :00] Ben oui, ben oui, et puis après ?

L'étudiant : Non je comprends bien, quand il a dit qu'il y a une seconde utilisation de la stéréo, c'est les sons enrichis, les sons avec plus d'épaisseur...

Deleuze : Et toi tu dis que ça n'a pas existé, ça avant ? Tu dis que ça a existé avant ?

L'étudiant : Oui, ça existait, parce que un son, même avant le stéréo, on pouvait utiliser certains filtres pour donner un son plus riche, une fréquence, tout ce que vous voulez, le stéréo a été une utilisation de filtres, que... je suis d'accord avec lui quand Gilles dit que ce n'est pas, l'important ce n'est pas l'espace, ça, ça je suis d'accord, avec les modulateurs, aussi. Mais je crois que le problème de l'épaisseur du son et de la qualité, ou de l'utilisation des filtres, de l'autonomie [147 :00] du son et des rapports de force entre eux, ça a toujours existé.

Deleuze : On peut dire donc, d'une certaine manière, quand on disait, ben oui il faudrait aller voir le premier polyphoniste, c'est ça qu'ils font. Et puis...

Criton : Oui, il aime les rapports de force pour le transposer dans le plan interne, mais plus...

Deleuze : Donc on peut dire les polyphonies sonores. Ça n'empêche pas que lorsque les procédés micro reprennent [*On parle en même temps de Deleuze*] ou bien lorsque, lorsque c'est repris dans la perspective d'une musique sérielle, qui est passée par une musique, [148 :00] qui est passée par la fin du 19ème et du 20ème siècle. Quand c'est repris par une musique [*Propos inaudibles*] il y a quelque chose de changé aussi, ce n'est pas la même chose, pas pareil et on n'entend pas les mêmes choses, tu ne peux pas me dire, ah ben oui cet air c'est un retour au premier polyphoniste, ce n'est pas un retour au premier polyphoniste, c'est juste que c'est autre chose. C'est le dégoût de la technologie, je ne sais pas là.

Le même étudiant : Non pas du tout, non pas du tout, je trouve que c'est intéressant la technologie, mais pas seulement la technologie, si vous ne trouvez pas quelque chose derrière, c'est-à-dire qu'il y avait déjà avant la technologie.

Deleuze : On l'a dit. On a fait un grand avertissement, la technologie n'a pas ses fins en soi. [149 :00] On ne pouvait pas en dire plus. Aujourd'hui on s'occupait un peu de technologie, on ne s'en occupe pas beaucoup, pas souvent, il est bien entendu qu'elle n'a pas ses fins en soi. Moi je dis que je n'en ai pas besoin de rappeler ça tout le temps parce que les phases supérieures à la technologie, on sait ce qu'elles sont. En tout cas, je veux dire dans l'hypothèse que je propose. C'est accéder à l'autonomie de l'image sonore et de l'image visuelle. Alors sous quelle forme ? Pourquoi ? Ça on ne l'a pas encore vu, on a commencé à peine à le voir. C'est ça les phases plus hautes qui ne sont pas technologiques. Accéder à l'autonomie de l'image, c'est quelque chose qui dépasse la technique, ça c'est un projet d'art, c'est un projet d'art qui est tout à fait... mais... donc la technique peut être dite intérieure [150 :00] à ce projet. Et l'évolution technologique, qui ne doit rien à ce projet, pourtant c'est son projet même ; ce qui nous intéresse c'est le moment où elle est intérieure à ce projet même.

Ça me paraît même être les principes mêmes de l'histoire de l'art. Quand les Allemands ont fait de l'histoire de l'art, ça a été un de leur premier point, à savoir en quoi la technologie était intérieure et travaillait à l'intérieur de ce qu'ils appelaient [*mot allemand inaudible*], et que ce n'était pas par hasard que telle technologie était prise dans telle volonté d'art. Alors, la volonté d'art, on la tient, je veux dire que toute cette année, on n'a parlé que de ça. Alors, il faut nous faire grâce pour une séance de technologie. Alors toi, tu dis mais la technologie, ça ne vaut pas pour soi-même, d'accord, mais... [151 :00]

Le même étudiant : Si j'ai dit ça, c'est parce que je trouve que, par exemple, ce que vous considérez que le stéréo apporte a, c'est déjà avant le stéréo. C'est seulement pour ça. Je ne suis pas contre la technologie. Je dis, qu'avant le stéréo, ça c'était là avant. C'est tout.

Une étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : Oui, enfin, je ne sais pas ce que ça veut dire. Est-ce que ça veut dire dans ce que font les Straub, il y avait ça déjà ?

Le même étudiant : Non.

Deleuze : Non, ça ne veut pas dire ça, ça ne veut pas dire ça non plus que dans ce que fait Schoenberg, c'était déjà ... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :31 :43]

... Il faut réfléchir à ce que tu dis, là, parce que pour moi, c'est comme si tu disais les couleurs, le traitement des couleurs dans l'impressionnisme, [152 :00] ça a existé avant. J'avoue que je ne sais pas, je ne sais plus, tu me troubles, ça me paraît très bizarre. Ça je voudrais que tu réagisses ou si tu as des points de désaccord ou des points où tu vois des choses que tu veux ajouter.

Un autre étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ça tu pourras en parler un peu [153 :00] la prochaine séance comme il va falloir reprendre... On n'a pas fini donc... Oui, parce qu'en effet, le point de vue des compositeurs, c'est... J'aimerais bien en finir avec cette histoire de technologie.

Un autre étudiant : C'est l'histoire du stéréo, ça. Il existe des partitions où la dissociation de deux chœurs est utilisée comme matériaux de décomposition. C'est déjà un effet de stéréo quand tu as un cœur A à gauche et un cœur B à droite et qu'ils se rencontrent, ils se parlent et échangent entre eux deux. [*Propos inaudibles*]

Deleuze : D'accord, d'accord,

L'étudiant : [*Propos inaudibles*] [154 :00]

Deleuze : D'accord, oui, et la question c'est : où faire passer un critère de nouveau ? Parce que sans cette question je n'avais vraiment pas prévu, j'avais le sang neuf. Alors où faire passer un critère de nouveau ? [*Pause*] [*Propos inaudibles*] Tu dis d'accord, il n'y a rien à voir entre la musique moderne et la première polyphonie, ça tu me l'accordes, mais enfin, tu dis, ce n'est pas la même chose, je ne comprends pas. Je ne dis pas en écoutant [Maurice] Ravel ou [Claude] Debussy, c'est un des premiers polyphonistes. [155 :00] Je dis, il y a du nouveau ; les techniques ne sont pas les mêmes. D'accord pour ça.

L'étudiant précédent : Je ne sais pas, parce que je ne connais pas la technique de la polyphonie, je... [*Pause*]

Deleuze : Oui, bon, alors on revient à l'exemple de tout à l'heure, l'image électronique, cette fois-ci l'image visuelle électronique, ou bien il faudrait des exemples de peintures, de couleur alors... [*Pause*] je ne sais plus... [156 :00] [*Pause*] Ce n'est pas que je n'arrive pas à comprendre... C'est clair ce qu'il dit mais je n'arrive pas à le comprendre, je n'arrive pas à comprendre.

Richard Pinhas : Il y a un nouveau champ opératoire qui révèle des choses qui étaient là de tout temps mais qui n'apparaissent que au travers de ce champ opératoire. D'autre part, il y a de nouvelles forces qui apparaissent, qui évidemment étaient là de toute éternité. C'est pratiquement tautologique. C'est par exemple comme si, on prend la notion de mémoire dans l'histoire de la philo à tel siècle ou à tel moment, prenons-la chez [Henri] Bergson, on peut dire que cette notion était déjà là avant, à telle ou telle étape, mais qu'on n'avait pas su la formuler comme ça. C'est pratiquement la même chose. C'est une question de principe.

Deleuze : Mais il veut dire autre chose...

Villain : Dans le cinéma il y avait déjà un jeu [157 :00] avec... les différents sons.

Le même étudiant : Je ne parlais même pas, ni de musique ni de cinéma, parce que je parlais de traitement sonore, par exemple. Je trouve que c'est très intéressant cette idée de cadrage sonore, mais vous avez dit que les montages sonores ne suffisent pas. Tout ce que Dominique a dit, pour

moi, ça ne nous amène à rien ; tout ce qu'elle dit pour moi en tant... je ne vois pas comment on pourrait penser un cadrage sonore.

Deleuze : Ça c'est de ma faute ; elle ne parle pas en son nom, elle avait accepté de répondre à des questions que je lui posais, bon, je voulais ma séance de technique. Il est normal que dans ce chantier... [*Rires*] Bon, voilà, j'ai besoin de toi, une dernière fois. Explique-nous, ça va peut-être marcher. Je reviens au second schéma de stéréophonie, hein ? [158 :00] Pourquoi ce n'est pas de la simple polyphonie et en quoi c'est différent de la polyphonie ?

Pinhas : D'abord, c'est pratiquement différent ; technologiquement, je vais te répondre à ras de terre, parce que entre-temps, c'était le haut-parleur, non mais à la limite, c'est presque ça. La différence alors entre la musique au 19ème siècle et celle d'aujourd'hui, c'est d'abord des opérateurs. La différence entre la monophonie et la polyphonie, c'est qu'on passe d'une source unique à une source double. Ça c'est une évolution dans un sens, bien que l'on puisse appeler ça comme on veut. Il y a la même distance entre une source unique et une source double à partir du haut-parleur, entre pas de haut-parleur du tout et un haut-parleur. Je m'exprime correctement ? Ou pas ? [*Pause*] [159 :00] Le rapport entre la polyphonie et la monophonie reproduite par disque, par exemple, est une nuance technologique qui équivaut à tout jugement qu'on pourrait mettre à part, tout jugement personnel, au saut qualitatif et quantitatif qu'il y a entre un haut-parleur et deux haut-parleurs comme source double.

L'étudiant précédent : Le passage d'un haut-parleur à deux haut-parleurs, ça fait qu'on pense aux problèmes de la stéréophonie en tant que problème spatial.

Pinhas : Ça permet, au contraire, d'avoir une méditation sur la perception interne et sur les forces internes du son qu'on ne pouvait pas voir avant avec la monophonie simplement. Ça nous permet [160 :00] de « théoriser » entre guillemets un point de vue qu'on ne pouvait pas « théoriser » avant parce qu'on n'en avait pas les données bien que les choses étaient là effectivement.

Deleuze : Je crois qu'il y aura un exemple que tout le monde pourrait comprendre, il faudrait faire la recherche, trouver le temps... Il faudrait trouver un exemple en peinture pour que tout le monde comprenne, un exemple en peinture -- ça s'est trouvé mille fois -- où le régime de la couleur change, ce qu'on appellera avec la plus finalité, est bien évidemment artistique. Et d'autre part, ça n'empêche pas que le nouveau régime de la couleur n'aurait pas pu intervenir si il n'y avait pas eu changement technologique concernant, soit le médium, soit l'équipement. [161 :00] Une fois que le nouveau régime apparaît, on peut revenir en arrière et dire : ah ben oui ça y était déjà. Ils le savaient déjà. Ils le sentaient déjà. Certains l'appelaient déjà leur propre évolution. Et ça n'empêche pas qu'il a fallu, je veux dire les choses aussi simples que, la couleur en tube, elle a permis plus de choses que la couleur sur palette ne permettait pas. Et pourtant on trouverait facilement, avant la couleur en tube, on trouverait facilement des peintres.

Tout le monde, je crois, tous les créateurs sont exactement dans une situation de [Edgard] Varèse par rapport à la musique. Ils sont tous en l'état de choc où ils crient, ils crient, d'un cri ambiguë, ils crient, ils crient, ils crient : donnez-moi les nouveaux [162 :00] moyens, j'ai besoin de nouveaux moyens, au sens technique. Varèse a toujours défini sa musique comme ayant besoin de nouveaux moyens à savoir il a été traversé d'un grand pré-sentiment de l'électronique. Il avait

besoin de nouveaux moyens, et en même temps, il faisait de la musique indépendamment de ses nouveaux moyens, d'une admirable musique, mais complètement tendu vers ces nouveaux moyens, qu'il appelait tous ses vœux, et peut-être qu'il redoutait énormément, pensant que quand ça viendrait, ça amènerait aussi la médiocrité. Je parle de toutes les découvertes techniques dès qu'elles arrivent, elles sont recouvertes d'une médiocrité, qu'il y a certaines découvertes techniques dont on ne peut plus se servir. Prenez l'exemple des vidéos clip, [163 :00] c'est déjà foutu, quoi, ou il faudra un renouvellement fantastique, tellement le marché a envahi et avant que ça ait pu donner quoi que ce soit, avant que ça ait pu donner quoi que ce soit, on a le sentiment que c'est déjà foutu, quoi.

Alors je cherche à donner ce qui serait un exemple plus convaincant, plus précis, sur l'origine de la couleur en peinture. Je suis sûr... Je cherche là... Quand les grands coloristes du 17ème arrivent, ben ce n'est pas par hasard que c'est le 17ème, qu'est-ce qui passe entre le 16ème et le 17ème, comme -- je ne dis pas progrès, c'est pour ça, progrès c'est très ambigu -- comme développement technologique qui permet l'expression de certaines forces qui ne pouvaient pas s'exprimer, en tout cas, qui ne pouvaient pas s'exprimer, pas librement, pas directement, [164 :00] qui pouvaient peut-être s'exprimer mais indirectement ? Qu'est-ce qui font dire dans un changement, les espaces de peintures n'ont pas cessé de changer ? Ça, c'est de l'art, c'est de la volonté d'art. Mais c'est évident qu'ils ont changé en même temps qu'une certaine technologie optique se développait. Alors ça ne veut pas dire que entre l'espace de Raphaël et l'espace de Rembrandt, ben, il y a toute une optique qui a changé, qui a changé techniquement, technologiquement. Alors si tu disais l'espace de Rembrandt, c'était déjà chez Raphaël, non. A mon avis, ce n'était pas chez Raphaël. Il obtenait les effets que Rembrandt obtient directement, [165 :00] Raphaël ne pouvait les obtenir que très, très indirectement, il ne pouvait les obtenir que à partir de son espace à lui.

Moi, c'est dans cette voie que j'essayerais de te répondre, mais je ne sais pas si ça te conviendrait mieux. Tu recommencerais à me dire, bon. Bon, on verra, écoutez, on verra la prochaine fois. Bon, c'est curieux cette séance, parce qu'on a avancé très, très vite, et puis toutes les difficultés sont venues à la fin. [2 :45 :33] *[Fin de l'enregistrement]*