

Médiation ou modulation sonore ?

Serge Cardinal

Volume 9, numéro 1, automne 1998

Les Dispositifs de médiation au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024775ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024775ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cardinal, S. (1998). Médiation ou modulation sonore ? *Cinémas*, 9(1), 95–115.
<https://doi.org/10.7202/024775ar>

Résumé de l'article

Le problème de la médiation sonore passe par une opposition entre représentation et reproduction. L'auteur analyse cette opposition telle qu'elle s'exprime à travers une critique de la technique dans son rapport au réel et à travers une conception de la pensée et de la perception du spectateur de cinéma. Cette analyse fournit l'occasion d'une réévaluation des positions théoriques de Béla Balazs sur le son au cinéma.

Médiation ou modulation sonore ?

Serge Cardinal

RÉSUMÉ

Le problème de la médiation sonore passe par une opposition entre représentation et reproduction. L'auteur analyse cette opposition telle qu'elle s'exprime à travers une critique de la technique dans son rapport au réel et à travers une conception de la pensée et de la perception du spectateur de cinéma. Cette analyse fournit l'occasion d'une réévaluation des positions théoriques de Béla Balazs sur le son au cinéma.

ABSTRACT

The problem of mediation in sound lies in the opposition between representation and reproduction. The author analyses this opposition through its expression in the critique of the relationship between technique and the real world, and through a conception of the thought and perception of the cinema spectator. This analysis provides an occasion for rereading the work of Béla Balazs.

C'est la volonté... non, pas la volonté, mais le rêve (beau rêve ou cauchemar?) de la positivité impersonnelle, objective, absolue.

Béla Balazs,
L'Esprit du cinéma

Le théoricien arrive toujours en retard à la représentation : le problème a déjà été posé et la scène de l'interrogatoire, mille fois répétée. Le son n'arrive jamais au cinéma que sous le couvert du

même masque, il ne représente jamais qu'un problème de médiation. À son sujet, toujours la même question : représentation ou reproduction ? Le théoricien n'a pas le choix des réponses. Il doit reprendre ce problème là où il a été laissé et même, en amont de ce point. Il n'a d'autre choix que de reproduire la problématique, en espérant que la répétition fasse la différence.

La question, donc : le son enregistré est-il une représentation ou une reproduction ? Est-il l'empreinte d'un son original disparu ou le renouvellement d'une présence matérielle ? Pour le dire autrement, l'enregistrement sonore est-il une médiation technique qui représente la forme altérée d'un son original ou se présente-t-il simplement comme la répétition neutre et transparente d'un événement acoustique ? Bref, la médiation technique est-elle le lieu d'une reconstruction ou d'une reconduction du monde audible ?

C'est en ces termes que des théoriciens comme Alan Williams, Tom Levin, Rick Altman et James Lastra ont formulé le problème de la médiation sonore, et relu l'histoire d'une théorie et d'une pratique du son au cinéma. En fait, il s'agissait pour eux de mettre fin à l'illusion de reproduction telle qu'ils la reconnaissaient dans les textes de Béla Balazs, de Christian Metz, de Jean-Louis Baudry ou de Stanley Cavell. Il s'agissait pour eux de placer sous un éclairage critique tout le dispositif de médiation sonore mis en place au cinéma, d'inscrire son mode de production d'images sonores au centre d'un réseau idéologique, technique, intermédiatique et intertextuel.

Si productive qu'elle ait été, cette opposition entre représentation et reproduction ne nous semble cependant pas poser une différence de nature entre les deux termes, mais plutôt une différence de degré. L'alternative entre représentation et reproduction ne serait, somme toute, qu'une fausse alternative. Car elle ne fait toujours qu'articuler deux catégories sous un même concept, celui de la représentation précisément. Et cela n'a rien pour étonner, la question du respect ou de l'altération d'un objet sonore par son enregistrement ne pouvant advenir qu'aux conditions suivantes : qu'un concept d'identité permette de cerner une altérité par opposition ; qu'une analogie structurelle et une ressemblance perceptive assurent une continuité dans l'alté-

ration ; qu'une activité du jugement régule la reconnaissance partagée des limites de la transformation (Deleuze, 1968, p. 45). Pensé par une logique de la représentation, le problème de la médiation sonore se trouve donc pris aux rets d'un cadre de référence qui établit des conditions de vérité et des implications logiques précises : la médiation y devient un jeu sur l'identité, l'opposition, l'analogie et la ressemblance, jeu qui tient ses règles du sens commun et du bon sens. Et dans ce contexte, toute médiation technique apparaît comme une succession de sauts, de coupures, de pertes, d'altérations, d'oblitérations d'un son original. La médiation n'a plus qu'à épouser son destin mélancolique. En effet, ce n'est qu'au cœur de la représentation que peut se manifester la perpétuelle indécision entre identité et altérité, l'éternel scintillement entre présence et absence.

Ainsi, la conception de la médiation technique comme altération a vite été relayée par la série des représentations qui remplacent le réel (Altman, 1985) ; la perception naturelle, qui servait d'abord de cadre d'évaluation de l'altération (Levin, 1984), a vite été entraînée dans la multiplication des points d'écoute qui en viennent à pulvériser le son original (Altman, 1992) ; à la fin, il n'y a plus que le concept, l'image auditive mentale (Branigan, 1989), pour encadrer la médiation dans des habitudes culturelles, mais non sans provoquer la construction d'une idéalité qui ne cesse de répéter le réel comme une absence (Lastra, 1992). Dans ce mélodrame, la médiation permet toujours une extension de l'audible, avant de provoquer la surdité du spectateur ou le silence du réel. La logique de la représentation donne lieu à une lutte entre présence et absence où la médiation est au mieux opaque, au pire substitutive, si bien que le réel visé tend à disparaître dans la prolifération des empreintes, tandis que l'image auditive mentale s'évanouit dans la contradiction, comme tout événement rapporté à une idée générale.

Le problème de la médiation sonore passe donc par cette opposition entre représentation et reproduction. Pour le comprendre, il nous faudra parcourir cette logique de la représentation telle qu'elle s'exprime à travers une critique de la technique dans son rapport au réel, et à travers une conception de la pensée et de la perception du spectateur de cinéma. Pour le mettre

en scène, il nous suffira d'opposer le critique Béla Balazs aux théoriciens qui ont reformulé récemment la question.

La médiation sonore

Dès 1930, le critique Béla Balazs désigne les coordonnées du problème, mais il les distribue autrement que les théoriciens qui prendront sa suite. Dans son essai intitulé *L'Esprit du cinéma*, il tente d'intégrer à son esthétique la nouvelle donnée sonore sous le mode programmatique. L'arrivée du cinéma parlant constitue d'abord à ses yeux une menace, le naturalisme de la parole et du décor sonore ne pouvant que nuire au développement d'une nouvelle vision à travers le gros plan, le cadrage et le montage. Son esthétique sonore sera donc, avant toute chose, une requête, une exigence : le cinéma parlant ne devra pas enrichir le caractère iconique du cinéma muet, il ne devra pas promouvoir une imitation plus fidèle de la nature ; au contraire, le cinéma parlant devra étendre l'audition, rendre audible ce qui jusque-là était inatteignable à l'oreille moyenne. Balazs considère l'écoute naturelle totalement déficiente, incapable d'évaluation fine et riche du domaine sonore. Le cinéma parlant aura donc un mandat de formation de l'écoute, et cela, en usant de sa force révolutionnaire, de sa capacité de production du réel. Le dispositif de médiation sonore ne devra pas simplement faire entendre, il devra créer de l'audible, il devra produire un champ sonore totalement nouveau : « Notre exigence, c'est [que le cinéma parlant] ouvre une nouvelle sphère de l'expérience vécue » (1977, p. 234). Les pourfendeurs de Béla Balazs oublient trop souvent le projet esthétique à l'intérieur duquel il pose l'alternative entre reproduction et représentation. Ils loupent ainsi la singularité de sa dramatisation et du monde qu'elle inaugure. Bien sûr, Balazs prend le parti de la reproduction, cet extrait si souvent cité est là pour en témoigner :

Le son n'a pas d'image. Le son lui-même se répète dans sa dimension originale, avec ses qualités physiques, — c'est lui qui nous parle de nouveau à partir de l'écran. Il n'y a pas de différence de réalité, de dimension, entre le son original et le son reproduit comme il en existe entre les objets et leurs images (1979, p. 207).

Mais cette fidélité n'a de sens pour lui que dans la mesure où elle ouvre sur un champ sonore jusque-là inexploré. La fidélité ne garantit pas la reconnaissance naturaliste, elle ne rassure pas sur le connu ; la fidélité assure l'exactitude d'une réalité à découvrir, elle garantit la réalité de l'inconnu. Le microphone reproduit des zones d'audibilité au même titre qu'un puissant microscope découvre des zones du corps invisibles à la perception naturelle : chacun dévoile un monde dont la fidélité tient à une validité du visible et de l'audible dans un processus de connaissance. Il y a ici une foi en la technique comme adéquation dialectique au réel.

Pour Balazs, le dispositif de médiation sonore « [...] nous apprendra une écoute plus profonde. Il nous apprendra à lire la partition polyphonique de l'orchestre de la vie. Nous reconnaitrons le caractère singulier de la voix des choses, en tant que révélation d'une vie particulière » (1977, p. 235). Mais la reproduction parfaite du son, « dans sa pureté et son exactitude », ouvrira aussi sur nos limites perceptives et cognitives : « [...] un assez long temps [pourra] s'écouler avant que nous ayons appris à [...] identifier [les sons] et à les localiser. Et même cette évolution de notre oreille pourrait avoir ses limites psychologiques » (p. 238). La reproduction est révolution, elle ne reconduit pas les formes sonores admises, elle pousse les facultés du jugement et les capacités de perception et d'affection à leurs limites. La reproduction n'est pas fidèle au son tel que nous l'avons déjà entendu, mais tel qu'il ne l'a jamais été !

Le son enregistré est ici moins une empreinte qu'un diagramme ; il est moins une analogie produite qu'une analogie productive (Deleuze, 1981, p. 75-76). En opposant la reproduction à la représentation, Balazs ne s'intéresse pas au reconnaissable et à son degré de fidélité, mais au produit et à sa capacité d'inaugurer une nouvelle expérience. Le dispositif d'audition, en reproduisant un son jusque-là inaudible, produit de nouvelles expériences de perception du réel. La reproduction sonore produit de nouvelles dimensions perceptives qui entraînent l'auditeur dans une multiplicité de relations : comme les déplacements du point de vue permettaient au spectateur d'entrer au cœur d'un mouvement de métamorphose continue — dans la réalité

relationnelle du mouvement —, de même notre oreille s'identifiera au microphone (1977, p. 241) et entrera dans un jeu de relations qui, au cœur du «tumulte confus» ou du «vacarme chaotique», préparent la «rédemption du chaos», l'émergence du sens (p. 235). La médiation sonore ne reproduit pas les formes données de notre actualité; elle reproduit les conditions nécessaires à l'échappée de la perception des objets conventionnels, si elle reproduit le réel, c'est à titre de potentiel relationnel: le son dans sa «dimension originale», temporelle. L'image sonore est l'effet d'une reproduction des relations trop petites ou trop grandes, inaudibles, comme l'expression du visage en gros plan «[...] est produite par le mouvement presque imperceptible des parties du visage les plus infimes» (p. 135). Opposer reproduction à représentation équivaut ici à opposer relation à représentation, à reconnaître la fluidité et la force de la relation endiguée ou réifiée dans la représentation. Reproduction ne signifie pas reconduction d'une forme, mais répétition d'une métamorphose, continuité de la durée, devenir. Et ce devenir est tout sauf une correspondance de rapports (Deleuze et Guattari, p. 291). Le dispositif de médiation sonore reproduit le mouvement de métamorphose et libère ainsi les forces cachées sous les formes, le potentiel relationnel caché sous les objets habituels de la perception, tant naturelle que conventionnelle.

Car si le cinéma parlant n'avait pour seule ambition que de parler, chanter, faire de la musique, comme le théâtre le fait déjà depuis des siècles, malgré son extrême perfection technique, il resterait un procédé de reproduction et de multiplication sans jamais devenir un art nouveau. Mais une nouvelle découverte en art découvre quelque chose qui jusqu'alors était caché. Caché à nos yeux. Ou à nos oreilles (p. 234-235).

Ce que Balazs comprend comme une analogie productive — «carte» pour un nouveau monde — sera compris comme une empreinte — un «calque» (Deleuze et Guattari, p. 20). Alors que Balazs parle de reproduction de la force, les autres comprennent reproduction des formes. Alors que lui dit «métamorphose», eux parlent de transformation. Dit-il «durée», «mouvement continu», eux répondent «changement de positions» et



***Paris, Texas* de Wim Wenders (1984)**

« coordonnées spatiales ». De sorte que ce qu'il inscrit dans une relance de la perception et de la cognition vers de nouvelles relations, est compris comme une dénégation de la mise en forme consensuelle, cette dernière étant toujours culturellement déterminée, idéologiquement orientée, techniquement limitée :

Echoing the adoring tone of much early writing on photography which is still spellbound by the « objectivity » of the indexical trace, such arguments [ceux de Balazs] for the « transparency » or « neutrality » of technology invariably function to prevent, or at least delay, ideological interrogation (Levin, p. 55).

Dans la logique de la représentation, l'enregistrement et la diffusion d'une matière sonore ne signifient plus accélérer ou ralentir les métamorphoses d'une texture, d'une tessiture ; emporter des intensités et des densités vers des écarts de potentiel autrement signifiants ; continuer le changement, la mouvance. Qu'il s'agisse de reproduction ou de représentation, enregistrer et diffuser signifie plutôt traduire une forme dans une autre, tirer le calque d'un espace sonore déjà orienté, déjà limité.

Chez Balazs, la nature se poursuit dans l'artifice, la perception naturelle n'est pas limitée par le dispositif, elle est étendue, élargie, réfléchie au-delà de ses limites subjectives : « Je vois ce que [les personnages voient] de leur point de vue. Moi-même je n'en ai aucun » (1977, p. 128). Le dispositif de médiation est seulement un moyen plus artificiel et raffiné de satisfaire la passion naturelle de percevoir (Hume, p. 526). Le dispositif est une convention qui permet l'extension des relations ; il n'est pas une loi qui contraint à la reconnaissance. Le dispositif est chez lui un modèle d'action, un système inventé de moyens positifs. Si contrainte il y a, elle ne mène pas à la surdité, mais à la correction dans l'extension, par l'extension : le dispositif de médiation est une invention artificielle qui enrichit une faculté naturelle, qui l'ouvre sur des relations dépassant ses limites et sa partialité pour la brancher sur le cosmique et le moléculaire :

[...] quand dans un paysage d'hiver j'entends au loin, quelque part, un fouet claquer, c'est alors que j'entends le silence. Et aussi loin que j'entende, l'espace m'appartient et devient mon espace (1977, p. 243).

Le film découvrira notre environnement acoustique. [Tout ce qui] influe continuellement et profondément sur notre pensée et notre sentiment. Du mugissement des vagues, du vacarme de l'usine jusqu'à la mélodie monotone de la pluie d'automne frappant les vitres [...] (p. 235).

Pour Balazs, le dispositif est un ensemble de conventions fondées sur l'utilité — la conquête d'une nouvelle perception — et non un ensemble d'obligations ramenées à un contrat. Il y a d'abord une invention positive de moyens d'audition artificiels — le dispositif est en cela conventionnel — avant qu'une loi ne limite cette invention. Le dispositif de médiation n'est que secondairement un ensemble d'habitudes perceptives et cognitives ou d'obligations contractuelles issues des pressions institutionnelles du cinéma de fiction.

Les commentateurs ne retrouvent au contraire dans le dispositif qu'un ensemble de limitations et d'obligations se cachant sous un contrat, sous les habitudes. Pour Alan Williams, par exemple, le dispositif est une contrainte négative qui s'oppose à

une perception naturelle positive et préexistante, une perception dont les droits sont nécessairement bafoués par le dispositif :

[the decision], as to what is noise and what isn't, is made in everyday life by the subject who listens (or, at least, it seems that way to the subject...). In recorded sound, particularly as used in film, it is the recording engineer, not the real listeners, who must decide such matters [...] (p. 62).

Le dispositif de médiation est alors moins une prothèse qu'une amputation. Et les espoirs de Balazs deviennent des illusions. L'enregistrement sonore ne reproduit plus une vitalité métamorphosante. La médiation arrive trop tard, son réel est déjà endigué, elle apparaît dans un monde de formes. La médiation ne reproduit plus la métamorphose, elle découpe et analyse le réel, elle représente. Sa création n'est que transformation d'une forme sur laquelle la perception naturelle et conventionnelle s'est déjà entendue. Tout l'effort d'ajustement au dispositif ne consiste plus, comme chez Balazs, à parfaire sa perception par le cinéma, mais à reconnaître une forme en dépit de la transformation.

Sise dans l'axe de l'objet sonore mémorisé et de l'objet reconnu, la médiation est maintenant précédée et suivie d'une reconnaissance commune. Et s'il arrive qu'un objet se plie difficilement à cette logique, que l'on se rassure : celui-là n'a besoin que d'un peu plus de temps que les autres pour devenir l'objet d'un savoir partagé. Ainsi, pour une pensée qui veut reconnaître, les expériences sonores limites du cinéma expérimental ne constituent que des préalables au vidéoclip. Dans cette logique de la représentation et de la reconnaissance, chaque forme nouvelle n'est qu'une transformation et chaque expérimentation, une transgression. Banalités pour un nouveau consensus, elles ne sont jamais que des coups de force ayant de l'avenir.

From this point of view it is easy to understand how there can never be any entirely « new » forms of representation — there are simply far too many constraints (in the form of codes of recognition, practices of everyday life based on representations, entrenched ways of understandings representations and so on) mitigating against its acceptance. The relationships of a new form

to existing ones allows us to specify historically how and why some new form emerged, noting how it manifests its genuinely novel attributes while still conforming to the established cultural category of « representational image » (Lastra, p. 79).

Balazs est donc convoqué, explicitement ou implicitement, à un procès dont l'objet et les procédures lui sont étrangers. C'est que pour Williams, Levin, Altman et Lastra, le projet de connaissance est tout autre : il est « normatif ». Il s'agit de connaître à quelles conditions la pensée, foncièrement droite et cherchant toujours le vrai, puisse faire du dispositif sonore une médiation fiable vers le monde audible. Il s'agit de séparer la bonne de la mauvaise médiation, celle qui respecte la structure de l'audible de celle qui la simule.

À cet égard, la critique formulée par Theodor Adorno à l'endroit de la radio devient paradigmatique. Dans un article publié en 1945, Adorno arrive à la conclusion que la retransmission radiophonique d'une symphonie transforme radicalement la structure interne de l'œuvre en réduisant la perspective et les qualités acoustiques. Les altérations de timbre et d'intensité, la réduction des harmoniques et des écarts dynamiques, l'exagération des contrastes et la séparation trop accentuée de la mélodie et de son accompagnement ont pour conséquence une totale déstructuration musicale, bien au-delà de la simple transformation acoustique. C'est le cas aussi de la diffusion phonographique qui, tout en offrant la possibilité d'une écoute analytique par répétition, bloque toute analyse musicale en détissant la structure de l'œuvre par des altérations acoustiques et un brouillage technique (bruit de frottement du disque ou de la charge électromagnétique des haut-parleurs, coloration du timbre due à la configuration technique de l'amplificateur, etc.). Pour Adorno, un prétendant se cache sous une lieutenance, toute médiation n'est pas égale en regard d'une réalité à organiser, à représenter, à transmettre. Il en va de même pour Altman :

Every recording carries the element of [a] spatial signature, carried in the audible signs of each hearing's particularities. [...] sound records never convey exactly the same information that a given auditor would expe-

rience. [...] Far from simply recording a specific story of a specific sound event, the sound engineer actually has the power to create, deform, or reformulate that event (1992, p. 24-25).

De toute évidence, il y a altération des qualités acoustiques d'un événement sonore par le dispositif d'audition. Mais ce phénomène n'acquiert tant d'importance que si on cherche à déterminer l'authenticité d'un son original par la perception naturelle, si on réduit l'essentiel d'un événement sonore à ses dimensions spatiales, non à sa durée.

Ici, Altman et consorts pensent la médiation strictement sous la catégorie de l'espace, et l'espace comme une série de coordonnées, de positions — même la notion d'événement sonore chez Altman ne sert finalement qu'à déterminer une signature spatiale et les coordonnées d'une écoute particulière. Que le son apparaisse nécessairement dans le temps, qu'il soit le développement d'une durée, cela intéresse très peu les critiques. Que le son inscrive sa subsistance sous la rubrique des métamorphoses, qu'il tienne son insistance d'une continuelle différenciation interne ne sera jamais relevé de façon significative. On traite l'insistance du son comme on traite la persistance du mouvement : comme une série de positions, linéaires dans un cas, volumétriques dans l'autre.

L'image sert de modèle à cette spatialisation du son et de sa médiation. Afin de comprendre la spécificité de la médiation sonore, on répète dans une distinction entre l'image et le son, la distinction déjà opérée entre l'image photographique et l'image filmique (Levin, 1984 et Branigan, 1989). Le mouvement ajouté à l'image photographique par le cinéma est d'abord pensé comme un gain de spatialité, de tactilité, le développement des images dans le temps ne produisant qu'une plus-value de présence. Le passage de la photo au cinéma est entendu comme le passage d'un « ça-a-été-(là) » à un « ça-revient-(ici) ». De la même manière, le son apparaît comme un gain de spatialité, de tactilité, de présence sur l'image filmique, la médiation sonore produisant des empreintes d'un degré d'iconicité plus élevé que l'image. Mais ce qui revient ici est toujours fantomatique. Ne reproduisant pas la totale spatialité du son, la médiation sonore

n'est toujours qu'un alliage de présence et d'absence qui fait illusion sur la réalité.

Certes, l'événement sonore s'actualise dans un espace, le son est obligatoirement l'agencement signifiant d'un volume d'air, d'une action ondulatoire et d'une réaction réverbérante. Devant la complexité spatiale de cet agencement, le microphone, qui en permet la captation, ne manque pas d'apparaître comme une réduction : « Microphones being more like ears than they are like rooms (they function as points and not as volume), it is never the literal, original "sound" that is reproduced in recording, but one perspective of it, a "sample", a "reading" of it » (Williams, p. 53), un fantôme, son écho.

Balazs ne dit pas le contraire, lui qui, dans le cadre de son esthétique, ne cesse de répéter que le son n'a pas d'ombre, qu'il est difficile à localiser et à distribuer dans l'espace (1977, p. 238-239). Et s'il soutient qu'il n'y a pas de « différence de réalité », de « différence de dimension » entre le « son reproduit » et le « son original », c'est parce que les conditions phénoménologiques de l'écoute sont respectées dans la salle de cinéma : le spectateur continue d'entendre une occurrence sonore comme l'agencement d'un volume d'air, d'une action ondulatoire et d'une réaction réverbérante.

Mais à nos yeux, là n'est pas le plus important. Parce que surtout, le dispositif de médiation permet d'excéder l'actualisation spatiale du son et d'accéder à sa dimension expressive. Balazs admet sans peine que la composition des qualités acoustiques du son ne reproduit pas les coordonnées de l'espace, mais c'est pour mieux affirmer son caractère expressif : cette composition possède un timbre, une qualité plastique qui donne accès à une dimension expressive. Il faut rapprocher ce timbre, cette qualité plastique, de son équivalent visuel dans la théorie cinématographique de Balazs. À propos du *Pont d'acier* de Joris Ivens, Balazs évoque la qualité plastique des images et la qualité spirituelle du montage, qui dépassent la stricte description spatiale du pont pour accéder à son expressivité, à l'affection et au sens que sa visibilité provoque. Il en va de même pour la composition sonore d'un espace. Le timbre ne pourra jamais donner les dimensions et l'orientation d'un lieu particulier : « [...] les caracté-

tères du lieu que nous lui associons ne suffit pas à nous y orienter. [...] Nous entendons bien l'espace, mais nous n'entendons pas la position du son dans cet espace» (1977, p. 240-241). Cependant, ce timbre reproduira les qualités plastiques, l'expression de cet espace. Comme les 700 images du film *Le Pont d'acier*, 700 sons ne nous permettront pas de marcher dans un espace, mais ils nous permettront d'être affecté par ses qualités, de relier ses qualités sans restriction, inscrivant ainsi l'espace dans des relations non anecdotiques. S'il y a reproduction, ce n'est pas de la fonctionnalité, ni de l'intelligibilité de cet espace, mais de ses qualités plastiques dont les plis et replis constituent les relations par lesquelles et dans lesquelles il s'individualise. Un espace sonore donc, non pas dans une orientation spatiale précise et une dimension limitée, mais dans une actualisation plastique qui ouvre sur la totalité des relations possibles où il s'inscrit. Pour Balazs, il n'est pas question d'un « ça-a-été-(là) » ou d'un « ça-revient-(ici) » ; tout est dans un « ça-ne-cesse-pas-de-changer », « ça-ne-cesse-pas-de-permettre-la-relation ». Le dispositif de médiation nous entraîne vers des vitesses de perception qui font de mille impressions vécues une dimension expressive, une dimension expressive qui n'a rien à voir avec la fonction du lieu ni avec son sens effectif, qui n'a rien à voir avec les impressions du rêve ni avec les souvenirs, mais avec un état du réel où les relations ne se sont pas encore arrêtées dans une forme et une substance, où elles se continuent dans un mouvement, dans le temps, bouleversant le spectateur par des possibilités de combinaison et de composition imprévisibles et indéénombrables. « En tant qu'auditeurs, nous avons [...] conscience de nous trouver au milieu des événements » (p. 241). Non au centre d'un espace.

Au contraire, dans le cadre d'une logique de la représentation, la médiation est une question d'espace, de traduction d'un espace dans un autre, de redistribution des positions premières sur des coordonnées secondes propres au dispositif technique employé. Le jeu consiste alors à repérer les sources afin de reconstituer l'espace modèle, l'enjeu étant de s'y retrouver malgré la transformation. Et à ce jeu-là, la perception naturelle se trouve rapidement débordée. Les travaux d'Altman le démontrent éloquemment, la perception naturelle est le lieu de la

différence. Ainsi, le même événement sonore revêt autant de formes qu'il y a d'auditeurs. Puisque toute variation du point d'écoute, aussi minime soit-elle, opère une immédiate transformation du son, chaque auditeur pourra affirmer qu'il a entendu « son » événement sonore. Il faut donc autre chose que la perception naturelle pour établir un étalon de mesure de la médiation, un consensus. C'est ici que le concept vient sauver le réel de sa dissipation, c'est ici que la ressemblance vient récupérer la différence : « The sounds are different, but the " name " of the sound is not » (Altman, 1992, p. 19).

Dans une logique de la représentation, le réel est d'abord étalé dans une structure objectivable, intelligible et maîtrisable par la perception naturelle, dont les assises sont conceptuelles. L'audible est découpé en une série de sources sonores qui trouvent dans l'entendement leur équivalent, l'image sonore mentale : « The auditory image is defined as a psychological representation of a sound entity that exhibits an internal consistency (or coherence) in its acoustic behavior » (McAdams, p. 38). Ces images auditives sont reliées, suivant des cadres de connaissance permettant de schématiser les relations qui les unissent. L'opération se solde par la production de modèles permettant de prévoir et de comprendre ce qui est donné à entendre (McAdams, p. 45).

Donnant ce type de perception comme modèle de l'audition cinématographique, on donne du coup la définition de la médiation ; ou plutôt, on lui assigne sa tâche : poursuivre le travail de découpage dans une ambition d'intelligibilité et de fonctionnalité. Toutes les dispositions conceptuelles de la perception naturelle préparent le dispositif de médiation technique au découpage d'un monde possible à la taille d'un univers quotidien conventionnel. Travail de normalisation, stratégie mise en œuvre afin de normaliser le réel, la médiation sonore ne rend plus l'expression d'un espace, mais vise plutôt à reconstituer une fonctionnalité, une intelligibilité.

Dès lors, le sens commun va opérer une distribution par déterminations proportionnelles, il va déterminer des degrés d'appartenance à un concept, tandis que le bon sens, lui, va assurer la confirmation intersensorielle des données au donné

sensible. Ainsi, le cadre de la représentation aura recueilli la réalité du réel en tant qu'elle se réfléchit dans le sens commun, il n'aura retenu du réel que sa conformité à l'expérience possible (Deleuze, 1968, p. 94). Parce que la reconnaissance devance toujours la rencontre. Parce que l'intelligence vient toujours avant, qui réussit son rapport au monde de l'accord des facultés. La reconnaissance privilégie toujours la forme déjà constituée, toujours elle part de cette forme pour (re)trouver une forme. La reconnaissance : une performance réussie par et pour un savoir commun. Si bien que la part d'altération de la médiation n'est toujours qu'une instabilité entre deux formes.

Si la médiation a besoin du monde des formes, elle a aussi besoin d'un monde de la (re)connaissance. Tout le travail de reconnaissance du spectateur nécessaire à l'efficacité de la médiation sera le résultat d'une encyclopédie intermédiatique, intertextuelle (Altman, 1984 et 1985). Car la médiation technique a besoin d'une mémoire collective pour opérer. C'est pourquoi le terme médiation est à prendre ici dans la plus grande extension de sa définition : moyen terme entre le spectateur et le monde, mais aussi terme moyen où se régule un consensus. Les sons enregistrés ne pouvant être évalués par rapport à un fondement — le son original —, ils seront évalués par rapport à un modèle — le concept. La répétition des occurrences rapportées à un concept va permettre de vérifier l'adéquation du réel à un modèle, elle va permettre de contenir la médiation dans un savoir. Ce modèle ne sera pas le réel ni l'Idée platonicienne, mais la moyenne des répétitions : à défaut de percevoir le réel, à défaut de le rencontrer comme on rencontre un signe, comme on rencontre une force qui oblige à penser, on ne pourra que l'imaginer. On l'imagine donc à travers la répétition et la variation d'un modèle, à travers une idéalité, si bien que le réel est égal à un modèle et le modèle, à un consensus et le consensus, à des coordonnées (Lastra, p. 83 à 86). La médiation n'est plus l'extension d'une perception ; elle est une perception moyenne.

L'audition cinématographique n'entend plus qu'un son arraché à ses dimensions extrêmes et ramené au monde des dimensions moyennes, celles de la forme solide dans un espace newtonien. La médiation dans sa plus grande transformation ne rend jamais le

son au moléculaire ou au cosmique ; elle est désormais le passage sous surveillance d'une forme sonore à l'autre. La médiation n'inaugure aucune perception inhumaine comme chez Balazs, elle est seulement l'extension d'un organe, la reproduction plus performante de la perception et de la cognition humaines naturelles dont les mécanismes « [...] semblent prioritairement faits pour répondre aux demandes de l'écoute causale [...] » (Jullier, p. 19). On oublie ici la remarque de Balazs à propos du gros plan : lorsque le cinéma inventa le gros plan, il ne permit pas simplement un rapprochement dans le même espace, la simple reconnaissance d'une nouvelle position dans un même espace ; il permit de sortir de l'espace pour entrer dans une autre dimension, dans le temps, dans la pensée (1977, p. 130). La perception moyenne est nécessaire au rabattement de la médiation sur une logique de la représentation, à la compréhension de la médiation comme déplacement de positions et transformation de formes par projection de l'audible sur un espace de représentation. La perception moyenne est nécessaire à la reconstruction d'un monde possible par la coordination de l'espace de représentation selon une échelle conventionnelle. Mais Balazs est également clair sur ce point : l'univers mondain et conventionnel explique peut-être l'expression, mais il ne la crée pas. « Le précipice au-dessus duquel quelqu'un se penche explique peut-être son expression de frayeur, mais il ne la crée pas. Car l'expression existe même sans justification. Elle ne devient pas expression parce qu'on lui adjoindrait une situation par la pensée » (p. 131). De même, le cinéma parlant peut créer des relations en dehors des possibilités de la nature conventionnelle : « Un son peut associer une image et en même temps un autre son. Ce en quoi la liaison de ces représentations n'est pas obligée d'avoir affaire ni avec l'expérience empirique ni avec la logique » (p. 254). La médiation sonore est pour lui une analogie productive, un diagramme, encore une fois. Elle modifie notre perception, de sorte que nous percevons les relations qui s'établissent entre des intensités, entre des zones sonores. Toutefois, ces relations ne reproduisent pas un objet commun ou un objet imaginaire, mais une autre dimension du réel :

Le gros plan sonore aussi pourra nous communiquer
des impressions que notre oreille ne perçoit qu'except-

tionnellement, bien qu'elle les capte sans cesse. Ces sons intimes et faibles, recouverts par le vacarme quotidien, comme cachés sous le déferlement des sonorités, nous les entendons, mais, tout simplement, nous n'en avons pas conscience. Ce sont les harmoniques basses, les petits événements du monde acoustique [...] (p. 246).

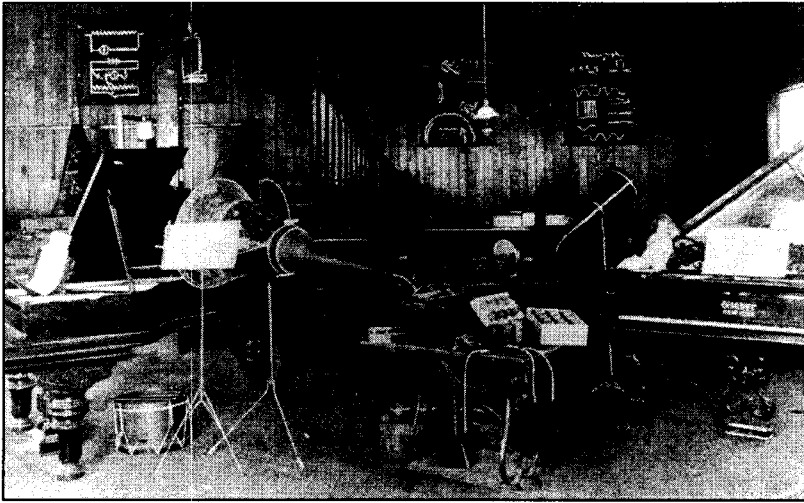
Tout devient donc question de reconnaissance dans la médiation, il faut que l'écoute causale puisse reconnaître à travers la médiation la source du son telle qu'elle se dessine à partir d'un concept, ou telle qu'un concept pourra se l'approprier. Certes, ce processus reste relationnel, chaque nouvelle médiation sonore étant l'occasion d'une mise à l'épreuve des habitudes cognitives. Mais toutes ces relations convergent vers la reconnaissance, réduites qu'elles sont à repasser par un ensemble de balises en vue de cerner une zone d'intelligibilité. Tout le travail consiste à ramener le nouveau à l'ancien ou à ajuster l'ancien sur le nouveau dans un lent dégradé des différences selon une échelle tranquille. À chaque fois, il s'agit de ramener la différence à de la ressemblance, il s'agit d'ordonner des différences pour arriver à une correspondance de rapports: «[...] the spectator is able to move forward and backward through screen data in order to experiment with a variety of syntactical, semantic, and referential hypotheses, i.e., to cancel differences in favor of applying new frames of reference which create new similarities» (Branigan, p. 317).

Pour Balazs, avec la médiation sonore cinématographique, tout changeait, même les règles du changement. Déjà, le cinéma muet avait aboli la distance et la limitation des points de vue propres à la peinture et au théâtre, il entraînait la perception vers de nouvelles vitesses: «Je marche dans la foule, je vole, je plonge, je suis à cheval avec eux» (1977, p. 128). Cette mise en mouvement de la perception «[...] s'accomplit dans le film parlant non seulement sur le plan visuel, mais aussi sur le plan auditif» (p. 241). La médiation sonore plonge l'auditeur dans le cours de l'événement: elle ne le place plus au foyer de perception, mais le lance au milieu du changement; elle ne lui confère pas une place de coordination spatialisante comme au théâtre, elle le branche sur une durée en train de se faire.

La modulation sonore

La théorie du son développée par Béla Balazs, dans la mesure où elle est replacée dans l'ensemble de sa conception du cinéma, permet de redéfinir et de reconfigurer les enjeux entourant le dispositif de médiation sonore. Elle inaugure le passage de la médiation à une modulation sonore. Le dispositif cesse d'être un moule pour devenir une modulation : le dispositif n'assure plus la projection spatiale d'un monde, mais le rythme d'une matière ; il n'opère plus l'empreinte d'une chose, mais l'étreinte d'une métamorphose. Ce passage de la médiation à la modulation est en fait un renversement. Non seulement la représentation n'apparaît plus comme le destin inévitable de la relation, mais la représentation se trouve subordonnée à la relation. La représentation n'est plus qu'une trace qui marque la précipitation ou le ralentissement de la relation, sa relance ou son endiguement (Deleuze et Guattari, p. 365).

Le dispositif est considéré comme une machine relationnelle qui mobilise : elle enchevêtre les points de vue et les points d'écoute (« Nous ne voyons pas l'arme, nous entendons seulement le coup de feu et nous voyons seulement celui qu'il a frappé », 1977, p. 251), elle implique plusieurs centres (« Le miracle du microphone, c'est qu'il peut capter les sons les plus ténus au milieu du vacarme le plus grand [...] », p. 248), elle complique les perspectives et condense des durées (« Des impressions sonores qui, dans la réalité, ne coïncident pas exactement avec les images correspondantes, sont néanmoins synchronisées dans le film », p. 252). Le dispositif découvre des branchements, des connexions, il découvre la mobilité des relations qui ne se réduisent pas aux termes par lesquels elles passent. Le dispositif découvre des alliances, des alliages, des couplages, des résonances encore muettes à l'oreille moyenne, il découvre d'abord des rassemblements qui passeront ensuite pour des ressemblances, pour une reproduction de caractères : « Un homme siffle, et son coup de sifflet se fond en celui d'une locomotive. La toux d'un homme se fond dans le tousotement d'une machine » (p. 253). Ces rassemblements agencent des mouvements, des zones, des densités sonores selon un mode d'individuation qui n'est pas celui de l'objet ou de la scène, mais qui module des vitesses et des affects : le mugis-



Studio d'enregistrement Edison en 1888

sement des vagues, le vacarme de l'usine, la mélodie monotone de la pluie d'automne frappant les vitres, un coup de fouet dans un silence d'hiver. Cette machine sonore relationnelle invite davantage le spectateur à une expérimentation qu'à une interprétation génétique. Balazs désire moins un spectateur contraint à des sentiments de famille (la convention) ou à des complicités conjugales (la reconnaissance), qu'un spectateur multiple, sans point de vue fixe puisqu'il a celui de tous les autres (p. 128).

Le dispositif d'audition donne lieu à une modulation continue et perpétuellement variable d'une matière sonore. La relation entre le son et le dispositif ne se fait pas entre une matière inerte et une forme venant du dehors : « [...] il y a une opération commune et à un même niveau d'existence entre matière et forme ; ce niveau commun d'existence, c'est celui de la force [...] » (Simondon, p. 41). La rencontre du dispositif et du son ne se fait pas sur une table de dissection, mais dans une sorte de tumulte, de métastase, où la force du dispositif d'audition et la force de la matière sonore s'affrontent, provoquant ainsi des changements d'ordres de grandeur, de niveaux et d'états qui entraînent la perception vers d'autres vitesses, d'autres relations. Leur rencontre, occasion d'une réorganisation du champ perceptif, ne laisse indemnes ni la matière ni le dispositif. Capter

un son n'équivaut pas à soutirer une forme déjà constituée d'un chaos circonscrit, mais à moduler le champ perceptif tout entier, à le plier autrement, à l'engager sur d'autres durées.

Ne pouvons-nous pas concevoir, par exemple, que l'irréductibilité de deux couleurs aperçues tienne surtout à l'étroite durée où se contractent les trillions de vibrations qu'elles exécutent en un de nos instants? Si nous pouvions étirer cette durée, c'est-à-dire la vivre dans un rythme plus lent, ne verrions-nous pas, à mesure que ce rythme se ralentirait, les couleurs pâlir et s'allonger en impressions successives [...] (Bergson, p. 227-228).

Ne les verrions-nous pas devenir peu à peu des sons?

Université du Québec à Montréal

OUVRAGES CITÉS

- Adorno, Theodor. « A Social Critique of Radio Music ». *Kenyon Review*, vol. 7, n° 2 (1945), p. 208-217.
- Altman, Rick. « The Material Heterogeneity of Recorded Sound », dans Rick Altman (direction), *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge (1992), p. 15-31.
- Altman, Rick. « The Technology of the Voice ». *Iris*, vol. 3, n° 1 (1985), p. 3-20.
- Altman, Rick. « Toward a Theory of the History of Representational Technologies ». *Iris*, vol. 2, n° 2 (1984), p. 111-125.
- Balazs, Béla. *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot, 1979.
- Balazs, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Paris: Payot, 1977.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: P.U.F., 1968.
- Baudry, Jean-Louis. « Le dispositif ». *Communications*, n° 23 (1975), p. 56-72.
- Branigan, Edward. « Sound and Epistemology in Film ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n° 4 (1989), p. 311-324.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1968.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Jullier, Laurent. *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Paris: Armand Colin, 1995.
- Lastra, James. « Reading, Writing, and Representing Sound », dans Rick Altman (direction), *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge (1992), p. 65-86.
- Levin, Tom. « The Acoustic Dimension. Notes on Cinema Sound ». *Screen*, vol. 25, n° 3 (1984), p. 55-68.
- McAdams, Stephan. « Music: A Science of the Mind? ». *Contemporary Music Review*, vol. 2, n° 1 (1987), p. 1-61.

Metz, Christian. « Le perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne* (collectif). Paris: Union générale d'éditions (1975), p. 345-377.

Simondon, Gilbert. *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

Williams, Alan. « Is Sound Recording Like a Language? ». *Yale French Studies*, n° 60 (1980), p. 51-66.