



HAL
open science

Ecouter l'image

Loig Le Bihan

► **To cite this version:**

Loig Le Bihan. Ecouter l'image : L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola. CINERGON, 2003, Ecouter / Voir, 17/18, pp. 95-104. hal-01655350

HAL Id: hal-01655350

<https://hal.science/hal-01655350>

Submitted on 4 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cinergon 17/18

www.cinergon.net

Directeur de la publication :

Jean-Philippe Trias

Comité éditorial :

Loig Le Bihan, Maxime Scheinfeigel,
Jean-Philippe Trias

Comité de rédaction :

Philippe Azoury, Stéphane Delorme,
Émeric de Lastens, Caroline Renard

*Ce numéro a été coordonné par
Thierry Millet & Maxime Scheinfeigel*

*d'après des communications du colloque « Analyse et réception sonore
au cinéma » organisé à Aix-en-Provence du 15 au 17 mars 2001
par Rémi Adjiman, Emmanuelle Ferrari et Thierry Millet.*

*Cinergon est publié avec le soutien du Centre National du Livre,
du C.R.L. et de la D.R.A.C. de Languedoc-Roussillon.*

Remerciements à L'Institut de l'Image d'Aix-en-Provence, au LESI et au GRIC.

Couvertures : *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard.

© Les auteurs pour leurs contributions, *Cinergon* pour l'ensemble, 2004.

Association loi 1901 « *Cinergon* » - 374, rue Canos - F-11200 Luc sur Orbieu - cinergon@free.fr
+33 (0)4 68 27 59 92 - Maquette/iconographie : *Cinergon* - ISSN : 1256-5355

Écouter / Voir

Ouverture

Claude Bailblé : *Comment l'entendez-vous ?* 7

La fabrique du son

Thierry Millet : *D'une écoute l'autre (Enthousiasme)* 23

Gilles Mouëllic : *Naissance du sonimage selon Jean-Luc Godard
(À bout de souffle)* 37

Didier Coureau : *Godard Neuf Zéro (Nouvelle Vague)* 47

Guy Astic : *Résonance par-delà les résonances (John Woo)* 59

Écouter = Voir

Maxime Scheinfeigel : *Quand le son détourne l'image (Vivement
Dimanche !)* 75

Jean-Philippe Trias : *L'envers du son (Eraserhead, Querelle)* 85

Loig Le Bihan : *Écouter l'image (Bill Viola)* 95

Sylvie Coëllier : *Pierre Huyghe, Dubbing, 1996* 105

Sculpter le son : Tarkovski

Véronique Campan : *L'expérience sonore du sublime (Le Miroir)* 115

Aurélio Savini : *Le labyrinthe sonore (L'enfance d'Ivan)* 131

Daniel Weyl : *Le son, matériau de l'invisible (Le Sacrifice)* 141

Coda

Pierre Arbus : *Vers la totalité esthétique du fragment* 159

Écouter l'image

L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola

« *Le son commande l'espace.* »

Bill Viola

Plusieurs films de Bill Viola – citons au moins *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, *Hatsu Yume*, *The Reflecting Pool*, *I Do Not Know What It Is I'm Like* – induisent un ouvrage fin de l'écoute spectatorielle. À première vue, pourtant, c'est l'aspect brut du traitement sonore qui s'impose. Ici ni "gros œuvre" de la bande-son – basses gonflées, déflagrations et autres effets massifs "à l'hollywoodienne" – ni complexités de mixage qu'affectionnent beaucoup de cinéastes modernes. La bande sonore semble même à tel point désinvestie et techniquement mal fagotée qu'on se demande si le vidéaste s'en est seulement un peu préoccupé. Ce ne peut être le cas¹. Seulement le son a moins pour fonction d'en mettre "plein les oreilles" ou de feuilleter l'imaginaire que d'obliger à une modification subtile de la posture spectatorielle. Car l'écoute, pour une part – que l'on pourrait dire *inductive* –, ne dépend ni de l'exercice libre du

¹ Je dois en effet rappeler combien Bill Viola s'intéresse aux questions sonores. J'en veux pour preuve ses propres écrits et particulièrement un article intitulé *The Sound of One Line Scanning* (repris dans Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, Londres, éd. Thames & Hudson, 1995) où, s'appuyant sur des exemples architecturaux (cathédrales gothiques, amphithéâtres grecs), il explique l'importance de la matière sonore dans l'appréhension de l'espace.

spectateur, ni d'habitudes acquises. Le film induit une posture d'écoute spectatorielle qui semble exercer, ici particulièrement, une influence déterminante jusque sur sa *manière de voir*.

Voici un fragment de *Chott el-Djerid*. Ouverture au noir, vision de mirage : Dans une ambiance sonore seulement bruitée par les accidents d'un vent importun ou par des sons machiniques incidents, et sur un fond d'image où deux zones se détachent : un avant-plan de cailloux et un arrière-plan indéterminé, une forme rouge entourée d'un halo jaune chasse, soufflée par un vent de chaleur. *Cut*. La même forme rouge semble d'abord glisser latéralement puis, à mesure que l'on reconnaît une voiture s'extrayant d'une brume de chaleur, avancer vers l'avant-plan. Suit un plan d'ensemble où une ligne d'horizon sépare un sol terreux d'un fond de montagne bleuté. Sur cette ligne, deux petites figures s'affairent et s'échangent, dégagant par bouffées des nuages jaunâtres. À un certain moment – qui coïncide avec l'irruption de motifs sonores reconnaissables – l'entrée de ces deux figures dans la zone de netteté permet de détailler deux motards se dirigeant vers l'avant-plan en soulevant des nuages de poussière. Suivent plusieurs plans fonctionnant de même : voitures, bus, camions s'avancent ou s'éloignent en ballet pour rejoindre ce fond oscillant où des objets reconnaissables redeviennent figures incertaines puis simples taches de couleur. Fermeture au noir.

Dans ce film, le son exhausse donc ce qui en général disparaît dans le nettoyage d'une bande son : bruits de fond machiniques (peut-être émis par la caméra elle-même, à l'instar des impulsions électriques qui se laissent entendre tout au long de *La région centrale* de Michael Snow) et accidents sonores qui "mangent" régulièrement les autres sons (effet caractéristique du vent dans un microphone sans bonnette). On entend cela d'abord si on a l'oreille un tant soit peu technicienne. Pourtant cette écoute technicienne tend à s'évanouir parce qu'il se produit bien vite à nos sens un phénomène proche de *l'adaptation sensorielle* (qui constitue notamment le premier temps de l'induction hypnotique). Les caractéristiques de ces phénomènes sonores tendent à les faire disparaître du champ attentionnel et même de la « *chaîne auditive* ».²

Mais, avant de revenir précisément sur cette question des effets quasi hypnotiques produits par ces sons qui, à trop s'ouïr, ne s'entendent plus, il faut d'abord évoquer le processus de transformation par lequel certains de ces bruits indéterminés et flottants s'imposent tout-à-coup à l'attention en s'accrochant à des objets visuels : vrombissements de motos, de bus ou de camions.

La distance visuelle

Cyril Béghin a tenté de reconstituer un puzzle conceptuel, selon ses propres termes, autour de la notion de *distance visuelle* évoquée par Bill Viola à propos de ses œuvres³. La distance visuelle n'est pas à comprendre en termes perspectivistes. Elle permet d'indiquer non pas une distance spatiale mais un *effet de seuil*, entre iconicité et plasticité. L'image telle que Bill Viola la conçoit n'est pas d'emblée et obligatoirement respectueuse de ses référents réels. Elle figure des « *corps d'origine* » (Schefer) mais aussi bien les déforme, les dissout ou les disperse. C'est que le vidéaste sait trop bien combien l'image vidéo se constitue matériellement de l'addition d'instantanés fragmentaires émis par les corps eux-mêmes – tels les *simulacres* d'Épicure et de Lucrèce – et il sait magistralement en jouer. Il n'y a pour lui aucune fatalité figurative des images. Une fois imagé, un corps ne se ressemble pas évidemment. Et le projet de Viola consistera justement à renouveler les modes d'apparition des figures. Or, pour redonner forme circonscriptible, *gestalt*, à des corps dispersés en myriades de simulacres et rendus, de fait, méconnaissables, il s'agira de les faire « *revenir d'une distance lointaine non physique, mais visuelle* »⁴, en bref de les rendre de nouveau présentables (en un sens trivial autant que philosophique).

La séquence précédemment décrite joue manifestement de cette distance visuelle. Chaque plan propose un va-et-vient entre

² Sur cette question de l'annulation de l'audition de certains phénomènes sonores, voir la contribution de Claude Bailblé.

³ Cf. Cyril Béghin, "Corps plongés", in *Cinergon* n°10, *Météorologie*, 2000.

⁴ *Ibidem*, p. 87.

un régime de l'image donnant à voir un ballet de formes et de taches colorées sur des surfaces et un autre où s'identifient clairement des objets – voiture, motos, camions – traversant un champ perspectiviste. À l'articulation de ces deux régimes, au moment où une figure incertaine se transforme en objet reconnaissable, où une surface sans profondeur se creuse soudain d'une perspective, l'image donne à expérimenter cet effet de seuil.

Mais encore, et même si on peut affirmer que l'effet de seuil se donne à voir, se met en évidence, c'est pourtant bien à l'oreille que l'articulation s'effectue, comme si la distance visuelle se précédait, *imperceptiblement*, d'une distance sonore (tel l'éclair de son précurseur). C'est en effet lorsque de nouveau nous sommes mis en position de décrypter les phénomènes sonores et, corrélativement, d'attribuer à ceux-ci une source d'émission dans l'image, que la perspective visuelle tout-à-coup peut se redéployer dans l'image. Ce redéploiement soudain d'un espace perspectif dans l'image est si impressionnant parce que la transformation de notre regard dépend d'abord d'une modification importante du régime d'écoute.

Régimes d'écoute

Il se produit donc en certaines occasions, une articulation entre deux régimes d'écoute. Mais quels seraient les régimes en question ? S'agirait-il de ce que Roland Barthes a pu désigner dans son précieux texte titré simplement *Écoute* ?

Barthes propose en effet de distinguer, dans l'ordre de la sémiotisation auditive, entre une *écoute appliquée* et une *écoute panique*. L'écoute appliquée c'est l'animal aux aguets, l'homme vigilant. Il s'agit là de marquer l'audible au plus vite, d'y plaquer un affect (alerte ou apaisement) ou un type (objet sonore, phonème...). On s'y dépêche d'identifier un son, quitte à ne plus ouïr car la perception prend bien vite le pas sur l'audition. L'écoute panique désigne au contraire une posture dont Barthes trouve le parangon dans l'attention flottante des psychanalystes. Il ne s'agit plus de précéder la signification d'un son mais de le laisser venir, dérouler toutes ses facettes, ses potentialités sémiotiques, de se rendre attentif au procès infini de la *signifiance*

(ou de la *représentance*, selon le mot repris à Paul Ricœur par Véronique Campan⁵). L'écoute panique est alors tout entière posture d'accueil. Il ne s'agit plus d'aller au devant du son en lui appliquant les contours d'objets connus, quitte à le nettoyer de ses aspérités signifiantes, mais de se laisser envahir par ses miroitements.

« Ce qui est écouté ici et là (principalement dans le champ de l'art, dont la fonction est souvent utopiste), ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s'appelle la signifiance (distincte de la signification). »⁷

Se pourrait-il alors que, dans notre exemple, l'articulation qui précipite la mise en évidence de cet effet de seuil visuel s'effectue par le passage, dans l'ordre de l'audible, d'une écoute panique à une écoute appliquée (et inversement). Il est certain que l'on approche là du but. Cependant, la distinction proposée par Roland Barthes en reste au plan d'une écoute *assignative*. Or la modification du régime *auditif* mobilisée, en ces moments-là, par le film de Viola semble justement se faire à un niveau autre qu'intrasémiotique.

L'écoute globalement induite par ces films de Viola, on l'a dit, vise à des effets quasi hypnotiques. Les sons n'y sont pas vraiment écoutés. Au contraire même, ils sont bien vite niés par le processus perceptif lui-même et auront plutôt des effets en termes psychophysiologiques que cognitifs. L'écoute globalement mobilisée ici ne vise donc pas à découper dans l'audible la forme assignable d'objets sonores. Mais elle ne vise pas même à y faire miroiter des signifiants évanescents.

⁵ Véronique Campan, dans *L'Écoute filmique*, traite en effet essentiellement de l'étoilement du sens dans l'entretien du son et de l'image et de ce qu'elle nomme joliment des « effets d'écho ». Cf. *L'Écoute filmique*, éd. PUV, coll. Esthétique Hors Cadre, 1999.

⁶ C'est à dessein que je cite ce passage où Barthes fait explicitement référence au champ de l'art. Cf. Roland Barthes, "Écoute", in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, éd. du Seuil, coll. Points essais, 1982, p. 229.

Cette écoute, libérée de toute sémiotisation, pourrait alors être qualifiée de *sublime* si l'on veut bien entendre le mot au sens qu'il prend chez Jean-François Lyotard lorsque ce dernier le réenvisage à partir de son expérience des arts contemporains (musique et peinture des avant-gardes). Dans *Après le sublime, état de l'esthétique*, le philosophe revient sur la notion pour expliquer l'ambition commune aux œuvres d'art contemporain. Selon lui ces dernières relèveraient pour la plupart (et parfois, dirait-on, en dépit des apparences) de l'esthétique du sublime parce qu'elles s'affrontent à cet enjeu ultime : réussir la mise en "présence" de la matière et de l'esprit en court-circuitant la faculté de l'imagination. Au cœur de l'esthétique du sublime, telle que Lyotard l'envisage, réside l'utopie de créer un désastre de l'imagination. Or, pour réussir à mettre hors jeu la faculté imaginative, il faut que l'œuvre réussisse à prescrire d'elle-même une posture d'accueil qui annule toute possibilité, chez le spectateur, de la rectifier (en conformité avec des types mentaux). Il faut absolument éviter que la faculté imaginative prolonge l'expérience sensible, *esthésique*, et "recompose" finalement le tableau ou la musique, saisisse des schèmes, applique des types ou même apprécie des couleurs et des notes repérables comme telles sur une échelle. La mise hors-jeu de la faculté imaginative ne s'accomplira alors qu'au prix d'une sorte de *relâchement perceptif*.

« On considère en général que la valeur d'une couleur dépend de la place qu'elle occupe parmi les autres sur la surface du tableau. Et qu'elle est ainsi dépendante de la forme que revêt celui-ci. C'est le problème dit de la composition, donc une affaire de comparaison. Nous pouvons difficilement saisir une nuance en elle-même. Cependant si l'on suspend l'activité de comparer et de saisir, l'agressivité, la mainmise (le *mancipium*) et la négociation, qui sont le régime de l'esprit, alors, au prix de cette ascèse (Adorno), il n'est peut-être pas impossible de se rendre disponible à l'invasion des nuances, de se rendre passible au timbre. »⁷

Voilà donc ce que l'on pourrait nommer une *écoute sublime* : elle s'autorisera d'une « ascèse » de l'esprit pour obliger l'appareil perceptif à lâcher prise ; elle sautera le plan de l'assignation (appliquée ou panique) pour se faire purement esthésique.

Écouter l'image : l'accordage sensoriel.

Tout ce qui est ici proposé devrait valoir pour l'écoute et pour le regard aussi bien. Lyotard parle d'ailleurs indistinctement des dimensions visuelles et auditives, alors que Barthes ne parlait que de l'audible. Le regard serait-il d'emblée trop vital aux yeux de l'animal sémiotique que nous sommes pour que l'on puisse lui autoriser cette posture ? On peut aisément contre-argumenter. Bien sûr le régime panique peut également affecter le regard. Nombre d'œuvres plastiques nous donnent l'occasion d'expérimenter ce miroitement des signifiants à la vue d'objets aux formes ambiguës. Mais encore, plutôt que de se demander laquelle de ces deux modalités sensorielles sera la plus susceptible de modifier son régime de fonctionnement, on pourrait surtout se demander comment l'une et l'autre de ces modalités pourraient être conduites à des changements de régime. Et, par exemple, si l'adoption d'une écoute panique facilitera l'adoption d'un regard également panique ou si, au contraire le regard serait conduit, en ce cas, à s'appliquer encore plus ? Les deux possibilités sont a priori envisageables. Mais on peut tout de même songer que le relâchement perceptif, ou, inversement, la reprise des habitudes perceptives, concerneront toutes les modalités sensorielles de concert.

Les films susmentionnés de Bill Viola ouvrent des questions de cet ordre. Précisément : dans l'accueil de ces films il s'opère dans l'entretien de l'écoute et du regard, et avant tout traitement cognitif du visible ou de l'audible, une sorte d'harmonisation transmodale, une forme d'*accordage sensoriel*.

L'accordage sensoriel, même s'il en est proche, n'est pas l'adaptation sensorielle. On appelle adaptation sensorielle l'effet produit sur un organe sensoriel lorsque les stimuli sonores endossent une telle monotonie ou régularité rythmique qu'il s'ensuit une véritable *anesthésie*. L'adaptation sensorielle constitue notamment une étape cruciale dans l'induction

⁷ Cf. J.-F. Lyotard, "Après le sublime, état de l'esthétique", in *L'inhumain*, éd. Galilée, coll. Débats, 1988, p. 152.

hypnotique. Globalement, il s'agit – par diverses techniques dont la suggestion verbale – d'“endormir” pratiquement tous les canaux sensoriels à l'exception d'un seul, en général le canal auditif – ce qui permet à l'hypnotiseur de dicter une conduite au moi (au sens psychanalytique) du sujet⁸. Ici pourtant le phénomène est plus complexe. On pourrait parler d'adaptation sensorielle si le son était d'une très grande constance ou cadence, mais il y a souvent de petits événements sur la bande-son et parfois des ruptures importantes. On ne peut donc pas parler strictement d'adaptation sensorielle. Le sens auditif n'est pas anesthésié, assourdi aux phénomènes extérieurs.

Ce qu'on peut désigner par l'accordage sensoriel est à mettre directement en rapport avec la notion d'*accordage affectif* proposée par le psychologue Daniel Stern. Chez Stern, l'accordage affectif désigne un mode de relation à l'autre (ou à son environnement) d'ordre sensuel et qui trouve son paradigme dans la relation typique que la mère noue avec l'*infans*, l'enfant n'ayant pas encore acquis le langage. La mère, qui ne peut échanger avec son bébé via la symbolisation langagière, cherche à se mettre en phase avec l'état affectif de l'enfant et le lui indique en appariant ses gestes ou ses vocalisations à ceux de son enfant mais sans forcément les mimer ou les imiter.

En fait, dans sa perception du comportement de l'enfant, la mère abstrait des propriétés “amodales”. Ces propriétés – intensité ou caractéristiques temporelles des gestes, des vocalisations, profils de celles-ci (sont-elles explosives ? ascendantes ou descendantes ? s'accélèrent-elles ? etc.) – sont dites amodales en ce qu'elles peuvent être abstraites à partir de chacune des modalités sensorielles et qu'elles sont également traductibles dans toutes les autres modalités sensorielles (un rythme tel que “court-long”, par exemple, peut-être abstrait à partir de l'écoute mais aussi du regard, de l'odorat, du goût, etc.). L'accordage affectif est donc un mode de relation qui utilise essentiellement la transmodalité sensorielle. La mère répond à l'enfant mais pas forcément en utilisant le même canal. On peut donner divers exemples mais celui-ci me semble particulièrement éclairant :

« [...] un nourrisson âgé de neuf mois est vu en train de s'éloigner de sa mère en rampant vers un nouveau jouet. Tandis qu'il est sur son estomac, il empoigne le jouet, le tape et l'agite, heureux. Son jeu est animé, si l'on en juge par les mouvements, la respiration et les vocalisations. La mère s'approche alors de lui par derrière, hors de sa vue et pose la main sur son derrière et le balance vivement d'un côté et de l'autre. La vitesse et l'intensité de son mouvement de balancement semblent bien s'apparier au rythme et à l'intensité des mouvements du bras du nourrisson et de ses vocalisations, ce qui permet de le qualifier d'accordage. »

Et Daniel Stern de poursuivre : « La réponse du nourrisson à l'accordage maternel est rien ! Il continue simplement son jeu sans marquer un temps. »⁹

Plus loin Daniel Stern explique que lorsque la mère cherche volontairement à perturber l'accordage, le nourrisson, s'en rendant compte, se retourne l'air interrogateur. Une telle expérience d'accordage entre la mère et son nourrisson nous éclaire sur plusieurs aspects. D'abord, on l'a vu, l'accordage désigne un processus largement transmodal en ce que tous les canaux sensoriels peuvent être également investis. Mais, d'autre part, il s'agit d'un processus subconscient. L'accordage, quand il est réussi, n'éveille pas l'attention de l'enfant. Et la mère elle-même s'accorde à l'enfant de manière intuitive.

Ce qui se passe pour le spectateur, lorsqu'il accepte la posture d'écoute asémiotique et hypnoïde que lui suggère le film de Viola, semble du même ordre : le spectateur accorde sa manière de voir à sa manière d'entendre. Son expérience esthétique se fait *synesthésique*. Et inversement, lorsque le relâchement perceptif s'interrompt et que l'écoute cherchera de nouveau à décrypter les phénomènes sonores, le regard s'accordera encore à cette nouvelle posture initiée via l'oreille.

⁸ Cf. sur ce point Lawrence Kubie et Sydney Margolin, “The Process of Hypnotism and the Nature of Hypnotic State” (in *The American Journal of Psychiatry*, New York, vol. 100 n°5, mars 1944, pp. 611-622), et les travaux de Léon Chertok.

⁹ Cf. Daniel N. Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, éd. PUF, coll. Le Fil rouge, 1989, p. 194/195.

En guise de synthèse, je propose les arguments suivants : un processus d'accordage sensoriel s'effectue en certains moments dans la réception des films cités de Viola. Ce processus est induit grâce à la particulière "pureté" amodale des sons entendus (ceux-ci, des bruits, entrent difficilement non seulement en représentation ou en signification, mais déjà en représentation ou en signifiante¹¹). L'accordage sensoriel modifie donc l'entretien du son et de l'image habituellement conçu comme processus cognitif de comparaison et en fait une sorte d'harmonisation transmodale, c'est-à-dire une information analogique – en droit réciproque – de la posture de regard par la posture d'écoute. Le regard ainsi influencé par harmonisation se modifie "à l'image" de l'écoute. De sorte que l'on pourra dire qu'ici le spectateur *écoute l'image* avant de la regarder.

¹¹ Les bruits, comme le précise ici-même Thierry Millet, ne peuvent s'entendre à moins d'acquiescer un autre statut, celui d'objets sonores.

Pierre Huyghe, *Dubbing*, 1996

La peinture est une poésie muette et le cinéma un divertissement parlant. C'est aussi un art de la modernité. Comme tel, art avec sa composante de divertissement, il est interrogé actuellement par plusieurs plasticiens, dont l'un des plus représentatifs est Pierre Huyghe. *Dubbing*, un travail vidéographique de 1996, montré la même année à Paris et à Marseille, à la galerie Roger Pailhas¹, est exemplaire de ce questionnement.

Dubbing, qui présente un dispositif assez peu spectaculaire, répond néanmoins à une mise en scène consistant à rassembler quinze doubleurs d'un film dont le titre n'est pas donné, et qui vont « *tent[er] de lire de façon synchrone les dialogues qui défilent sur la bande rythmo placée sous la projection* »². Pierre Huyghe a filmé en plan fixe les acteurs, rejetant ainsi dans le hors-champ le film qu'ils doublent. Nous n'en percevons pas le son mais seulement les voix des doubleurs. Huyghe a en revanche ajouté sur la vidéo la bande défilante que le public peut lire. Je précise que les conditions de présentation de l'œuvre doivent reprendre spatialement la structure de réception cinématographique, c'est-à-dire qu'elles requièrent une salle dotée d'un écran raisonnablement grand, et pouvant contenir au minimum une quinzaine de personnes.

¹ La Galerie Pailhas a bien voulu me prêter la copie dont des extraits ont été montrés lors du colloque. *Courtesy* Galerie Roger Pailhas, Marseille.

² Cf. le texte de présentation accompagnant la cassette.