



HAL
open science

LA VIDEOMUSIQUE ET SON DESTINATAIRE Un exemple de coopération interprétative

Jean-Pierre Moreau

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Moreau. LA VIDEOMUSIQUE ET SON DESTINATAIRE Un exemple de coopération interprétative. *Ontologies de la Création en Musique*, n°4, A paraître, “ DES INTERPRÉTATIONS EN MUSIQUE ”. hal-02000922

HAL Id: hal-02000922

<https://hal.science/hal-02000922>

Submitted on 1 Feb 2019

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.

LA VIDEOMUSIQUE ET SON DESTINATAIRE

Un exemple de coopération interprétative

Jean-Pierre MOREAU

1. AUDIO-SPECTATOR IN FABULA

Dans son ouvrage *Lector in fabula*¹, paru en 1985, Umberto Eco interroge le rôle du lecteur et de sa coopération interprétative dans les textes narratifs, postulant une liberté interprétative restreinte par des caractéristiques structurelles propres à la situation d'énonciation. De la même façon nous interrogerons les conditions de coopération interprétative de l'audio-spectateur, en lien aux restrictions dues aux caractéristiques structurelles de la vidéomusique, cet art audio-visuel émergent, défini comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » par Jean Piché, compositeur et inventeur du néologisme.

La relation du *sujet* au texte de l'œuvre est théorisée dès les années 1925 par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), historien, philosophe et théoricien russe de la littérature. Le dialogisme, nom de cette théorie, désigne le fait que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire comme résultant d'interrelations humaines et qu'il ne peut, par conséquent, être objectivé. Il est un être d'action, plus précisément : d'*interaction*. Cette interaction humaine s'inscrit dans la durée lorsqu'elle fait *œuvre*, ce que Bakhtine nomme *texte* (retrouvant ainsi le sens premier de ce mot qui signifie originellement « tissu »). Le principe dialogique proposé par Bakhtine pense tout texte en ouverture, aussi bien dans la direction de son extériorité que dans celle de son antériorité, et se donne pour principe qu'on ne peut analyser un énoncé sans prendre en compte la situation d'énonciation et les énoncés antérieurs avec lesquels il entre en relation. C'est l'empathie qu'éprouve le sujet pour le texte, qui permet d'exister à cette relation de l'énonciateur et du destinataire à l'énoncé, empathie à laquelle succède une objectivation par retour à soi :

Dans la contemplation esthétique, une composante essentielle (mais non la seule) est constituée par l'empathie avec l'objet individuel de la vision, sa vision intérieure dans son essence propre. À cette composante d'empathie succède toujours une composante d'objectivation, c'est-à-dire le fait de situer l'individualité comprise par empathie en dehors de soi, sa séparation de soi, et le retour en soi.²

¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Ed. LGF, Le Livre de poche, 1985.

² BAKHTINE, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l'acte*, préface de S. Bocharov, annotations de S. Averintsev, trad. G. Capogna Bardet, Paris, Ed. L'âge d'homme, 2003, p. 34.

Les composantes qui constituent l'énoncé sont saisies et réalisées par le sujet, énonciateur ou destinataire. C'est grâce à cette empathie qui la façonne comme une individualité *une*, d'une qualité particulière, qui lui est propre, que l'œuvre, énoncée, prend sens pour le sujet. Il apparaît alors quelque chose de tout à fait nouveau, tout à la fois à l'œuvre et au sujet :

L'empathie réalise quelque chose qui n'était ni dans l'objet d'empathie, ni en moi avant l'acte d'empathie, et l'être-événement s'enrichit de ce quelque chose qui est réalisé, il ne reste pas égal à lui-même. Et cet acte-comme-acte qui crée quelque chose de nouveau, ne peut plus être un reflet – esthétique dans son essence – cela le rendrait extérieur à celui qui agit et à sa responsabilité.³

2. UN ART DE LA RELATION

Depuis Aristote, on sait que notre perception du monde se fait en suivant les principes de similitude, d'analogies⁴, et cela est, bien sûr, opérant pour ce qui concerne notre sujet, c'est-à-dire les principes qui régissent notre perception de la relation dans le phénomène visuel-sonore. Nous inspirant des travaux de Francesco Spampinato, et à la suite de ceux de Paul Ricœur, notamment de son ouvrage *La métaphore vive*⁵, nous proposons de considérer cette relation audiovisuelle suivant le modèle de la *métaphore* et, à la suite de Gadamer⁶ de nommer *métaphorisation* cette relation rhétorique qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre vidéomusique. Parce que surgie de la confrontation de deux termes étrangers l'un à l'autre, et par le fait même de la problématique posée au locuteur et donc de la nécessité pour lui de résoudre cette problématique, la métaphore est une figure de rhétorique qui génère chez le locuteur un sens nouveau et tout à fait transcendant à chacun des termes à partir desquels elle se constitue.

Décrivant la vidéomusique telle qu'il la conçoit⁷, Jean Piché donne sur cette métaphorisation, faite pas l'audio-spectateur au sein de ce type d'œuvre, un point de vue fort intéressant. Il commence son explication en partant de la notion de synchrèse telle que donnée par Michel Chion⁸ :

La synchrèse survient lorsque l'image que nous voyons et le son que nous entendons sont reliés intimement. C'est comme une relation de cause à effet.

³ BAKHTINE, *op. cit.*, p. 35.

⁴ « L'homme est un animal mimétique » in ARISTOTE, *La Poétique*, IV, 48-49, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980, p. 164.

⁵ RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris, Seuil, 1996.

⁷ PILON, Yves, *Jean Piché en vidéomusique*, entretien avec Yves Pilon, *Convergence*, n° 33, 1 mai 2005. Disponible via : http://www.electrocd.com/fr/bio/piche_je/critiques/ [Consulté en avril 2018].

⁸ CHION, Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1991, 2^e édition, 2000.

Par exemple si j'entends un poing qui tombe sur la table et que je le vois, il y a alors « synchrèse ». Plus intéressant encore, on peut changer le son ou l'image tout en conservant la même relation. Si je n'applique pas le même son normalement associé au poing sur la table, nous allons encore percevoir la même vibration. Et même si le son n'a aucune relation avec le visuel qui lui est associé.⁹

...puis il développe l'idée de *complémentarité*, que génère la variation de la « distance » qui sépare les deux médias :

Une fois que j'ai fait ce constat, j'ai réalisé à quel point cela représente un outil puissant pour faire de la métaphore ! Aussi fort que cela puisse l'être, on peut s'écarter des associations et par le fait même, notre langage devient beaucoup plus riche ! En résumé, cela demeure une question d'écart et de rapprochement, au point d'utiliser parfois et judicieusement le silence même lors d'un poing sur la table !¹⁰

3. UN ART DU TEMPS

Puisqu'ainsi nous considérons les œuvres vidéomusicales comme des nœuds de relation, tissées notamment des médias qui les composent, ce sont les conditions de ce tissage, de cette *composition*, qu'il nous faut examiner. C'est à dessein qu'apparaît ici ce mot de « composition », qui nous permet ainsi de retrouver une pratique connue. En effet, en Occident et depuis l'apparition au IX^e siècle des premières polyphonies¹¹, nous sommes en contact avec des œuvres qui nécessitent de savoir entendre la multiplicité. Comme l'écrit Christian Accaoui :

La production ou la réception d'une polyphonie exige de composer, de synthétiser une diversité d'événements simultanés. Une telle opération n'a rien d'évident : l'oreille doit se « dé-multiplier », pour suivre plusieurs voix en même temps. Or, synthétiser une pluralité d'événements simultanés et synthétiser une pluralité d'événements successifs sont deux opérations mentales assez proches : la première consiste à rassembler dans une perception une multiplicité d'événements présents ; la seconde à rassembler dans une perception un événement présent avec une multiplicité d'événements absents, retenus par la mémoire ou anticipés par elle. De telle sorte que l'emprise sur la multiplicité s'apparente à l'emprise sur la durée.¹²

⁹ Jean Piché en *vidéomusique*, article cité.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ On trouve les premiers écrits attestant d'une écriture polyphonique au IX^e siècle mais rien ne dit qu'il n'existait pas une pratique antérieure pour lesquelles les traces ne nous seraient pas parvenues...

¹² ACCAOU, Christian, « L'art du temps » in *Musique et temps*, p.7-26, Dir. de la publication Laurent Bayle, Paris, Edition Cité de la musique, 2008, p.10.

De la même façon, la réception d'une œuvre audio-visuelle demande à l'audio-spectateur de percevoir une multiplicité dans la durée, dans le temps. Ainsi, en transposant ce raisonnement, et pour illustrer ce propos, un exemple d'une multiplicité de type « contrepoint » dans la vidéomusique *Forest and Trees*¹³ de Keita Onishi, nous est donné à voir. Tout d'abord, se présente un espace divisé en douze cases égales entre elles que viennent occuper, dans un deuxième temps et pour chacune de ces cases, un petit dispositif d'allure mécanique, douze au total, chacun faisant entendre par l'action qui y est simulé, un son différent. L'ensemble de ces douze actions visibles, et de leurs douze conséquences sonores supposées¹⁴, présente un tableau *multiple* par la diversité des actions et de leurs conséquences, mais *unifié* par les proportions des cases, la régularité des vitesses et des valeurs moyennes des intensités sonores et lumineuses. C'est ainsi l'œil et l'oreille ensemble qui doivent se « dé-multiplier » sur l'instant, pour mieux trouver l'unité dans le temps par le jeu d'une opération moyenne qui consiste à envelopper du regard l'ensemble de l'espace fragmenté, l'unifiant afin d'être en possibilité de déjouer la surprise sonore ainsi mise en scène.

Il est alors possible de dire que la spécificité de l'œuvre vidéomusique est cette capacité à faire exister une altérité au sein d'une même entité et que, à la suite de Gilbert Simondon (1924-1989), cette relation ne jaillit pas entre deux termes qui seraient *déjà* des individus mais qu'elle est un aspect de la résonance interne d'un système d'individuation¹⁵, qu'elle fait partie d'un état du système. L'œuvre est alors considérée comme le « théâtre d'une activité relationnelle qui se perpétue en [elle]¹⁶ » et ainsi, qu'en tant qu'elle est le résultat d'une opération, elle devient. Ainsi que l'écrit Simondon :

C'est dans le système formé par le monde et le sujet, que, par son geste perceptif, le sujet constitue l'unité de la perception. Croire que le sujet saisit d'emblée des formes toutes constituées, c'est croire que la perception est une pure connaissance et que les formes sont entièrement contenues dans le réel ; en fait une relation récurrente s'institue entre le sujet et le monde dans lequel il doit percevoir. Percevoir est bien prendre à travers ; sans ce geste actif qui

¹³ ONISHI, Keita, *Forest and trees*, Disponible via <https://vimeo.com/47648462> [consulté en mai 2018].

¹⁴ *Supposées*, puisque nous sommes dans un monde de la représentation, monde dans lequel aucune loi n'existe qui ferait qu'à une action corresponde un résultat, unissant ainsi la cause à l'effet.

¹⁵ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, préface de Bernard Stiegler, Paris, Editions Aubier, 1989 et 2007.

¹⁶ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* - Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1964, p. 73.

suppose que le sujet fait partie du système dans lequel est posé le problème perceptif, la perception ne saurait s'accomplir.¹⁷

Dans ce champ qu'organise la dyade audio-visuelle et que nous avons décrit comme relation « dans » l'œuvre, il est maintenant nécessaire d'introduire l'audio-spectateur, afin de considérer, dans le prolongement du dialogisme bakhtinien, la relation qu'il établit « à » l'œuvre. C'est lui qui, par sa perception - dialoguant avec l'œuvre intermédia, l'interrogeant et donc l'interprétant -, fait système avec l'œuvre en tant qu'objet temporel problématique. En effet, la perception n'est pas la saisie d'un tout préalablement organisé comme un bloc, elle est *fabrication* d'une organisation en vue d'une médiation du monde au sujet. Elle s'appuie pour cela sur l'expérience passée ainsi que sur les nécessités présentes ou à venir, elle est maintien, invention ou organisation de données multiples en vue de l'action ; c'est en ce sens qu'elle est *interprétation*. En résumé, la dyade audio-visuelle, principe dynamique, fait sens pour et par l'audio-spectateur, faisant de lui un interprète de l'œuvre au sens *herméneutique* du terme. Ce principe dynamique trouve à s'accomplir par l'audio-spectateur. Le temps qui nous occupe ici est le temps vécu, phénoménologique, tel que décrit par Edmund Husserl¹⁸, dans le prolongement duquel Bernard Stiegler écrit :

Un objet temporel est constitué par le temps de son écoulement, son flux. Il n'apparaît qu'en disparaissant : il passe. [...] Un objet temporel est constitué par le fait que, comme les consciences dont il est l'objet commun, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît.¹⁹

À partir de quoi nous disons que *percevoir* c'est interpréter sa relation à l'objet temporel à partir du souvenir d'expériences similaires passées, et de l'hypothèse d'un devenir possible, dont il conviendra de vérifier la réalisation, effective ou pas, une fois l'objet temporel disparu. Il s'agit d'une activité toujours remise en question par un devenir toujours nouveau, qui engendre en conséquence une relecture d'un savoir passé, rendu disponible par la mémoire.

Nous voyons qu'il s'agit d'une relation *double*, et qu'il faut parler de *méta-relation* puisqu'elle comprend, d'une part, la relation établie au sein de la dyade audio-visuelle et, d'autre part, celle établie entre cette dyade et l'audio-spectateur qui l'interprète. Elle réunit ainsi en un seul système relationnel l'audio-spectateur informant dans sa temporalité la relation établie au sein de la dyade audio-visuelle. Cette *Relation*, nous l'écrivons dorénavant

¹⁷ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, op. cit., p. 91.

¹⁸ HUSSERL, Edmund, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Préface de Gérard Granel, Paris, P. U. F., 1964, 202 p.

¹⁹ STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, ed. Galilée, 2005, p. 233.

avec un « R » majuscule, puisque résultante dynamique de l'alliage de deux relations.

C'est celui qui crée et qui actualise la peinture, la poésie, l'architecture ou la danse, c'est le sujet dialoguant avec l'œuvre, l'instaurant, l'interprétant, la « traversant » pour en ressortir transformé : aussi bien « traduit » que « traducteur », cette médiation se fait par la capacité résonnante du corps du spectateur qui se fait alors interprète à *travers* la manifestation du monde. Ainsi que le note Francesco Spampinato, à propos de l'écoute de la musique, dans son ouvrage *Les métamorphoses du son* :

Le corps devient lecteur de l'expérience parce que l'écoute s'accompagne d'une micro-reproduction empathique des configurations tensives de la musique, à travers l'adoption de certains patterns de tonus musculaires : une "micro-danse imitative".²⁰

Loin de ne concerner que l'interprétation du musical, Spampinato explique en quoi il est possible d'étendre cette capacité interprétative à tout événement, quelle que soit sa modalité d'apparence, sonore, visuelle, ou son intermodalité :

Dans cette perspective, l'origine corporelle de toute signification potentielle est virtuellement intermodale. [...] Le rapport entre expérience auditive et évocation tactile, gustative, motrice ou visuelle ne serait donc pas créé par de simples associations mentales, ni par une sorte de « court-circuit » des sens, mais plutôt par une « matrice commune à partir de laquelle les diverses explicitations d'un vécu corporel constitueraient les résultats d'un processus articulatif.²¹

Ce « vécu tonique et émotionnel », dû à un « vécu corporel » interprète des configurations tensives, nous incite à penser notre problématique dans le sens d'une recherche orientée vers la description de profilés temporels perçus au fil de l'interdiscursivité. Si nous parvenions à discriminer et à catégoriser les différents flux temporels perçus, nous serions alors, à la suite de Spampinato, en possibilité de montrer que :

Un vécu émotionnel et tonique s'articule à travers une modalité sensorielle spécifique suivant des tracés inscrits dans notre corps, qui s'avèrent amodaux, pré-catégoriels, inconscients, tout en suscitant des ébranlements d'autres modalités avec lesquelles psychogénétiquement ils ont, un jour, été associés.²²

²⁰ SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son – Matérialité de l'écoute musicale*, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, Paris, 2008, p. 142-143.

²¹ *Ibid*, p. 91.

²² *Ibid*, p. 166.

4. INDIVIDUATION

Cette capacité de l'audio-spectateur à métaphoriser lui donne ainsi, après qu'il ait repéré au sein de ce territoire des analogies de comportement, la possibilité d'interpréter ses sensations, de construire du sens, d'obtenir une perception de cette relation cohérente avec son savoir antérieur, et ceci afin d'être en capacité d'imaginer l'*à-venir*. Ce faisant il produit ce que nous appellerons le *discours*, c'est-à-dire une construction cohérente pour lui des diverses façons qu'ont les éléments constitutifs des différents médias d'être en relation dans le temps, de faire « société », et ceci, sur le modèle de la métaphore, par analogie de comportement. Ainsi en informant l'œuvre, en l'individuant, l'audio-spectateur s'individue dans une action d'actualisation que Gilbert Simondon nomme *transduction*.

Cette activité dialogique particulière, établie par l'audio-spectateur de proche en proche, dans le temps, par métaphorisation, nous la précisons donc maintenant en la disant *transductive*. Il semble utile et nécessaire de faire apparaître cette notion ici car elle décrit parfaitement ce qui semble à l'œuvre :

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante.²³

Cette modulation de l'énergie qui, traversant différents agents se transforme en les transformant, est ce qui semble décrire au plus près ce qui est en action dans ce que nous avons nommé Relation. Trouvant leur origine dans le verbe latin *traducere* « faire passer », le terme transduction et celui de traduction sont bien dans une idée semblable, celle de *transformation* mais pour Simondon l'action de transduction emporte le système formé par le traducteur *et* sa traduction *conjointement*. Ainsi le sujet transforme, et en transformant *se* transforme. C'est cette individuation que, à la suite de Gilbert Simondon, nous identifions ici, reconnaissant dans l'art l'un des vecteurs, non des moindres, de cette individuation.

Pour nous orienter dans la Relation, sans omettre l'aspect dynamique de cette opération de transduction, et même en faisant de ce caractère dynamique le point focal de la problématique, il apparaît maintenant indispensable d'élaborer une herméneutique - corpus lexical et mode de représentation - permettant d'explorer le profilé temporel interdiscursif perçu par l'audio-spectateur, véritable condition de la transcription d'une *interprétation* de l'œuvre individuée par son destinataire s'individuant.

²³ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, information, Potentiel et Métastabilité.*, op. cit., p. 25.

Bibliographie

ARISTOTE, *La Poétique*, IV, 48-49, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980

ACCAOUI, Christian, « L'art du temps » in *Musique et temps*, p.7-26, Dir. de la publication Laurent Bayle, Paris, Edition Cité de la musique, 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, Pour une philosophie de l'acte, préface de S. Bocharov, annotations de S. Averintsev, traduc. G. Capogna Bardet, Paris, Ed. L'age d'homme, 2003

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Ed. LGF, Le Livre de poche, 1985.

CHION, Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1991, 2^e édition, 2000.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris, Seuil, 1996.

HUSSERL, Edmund, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Préface de Gérard Granel, Paris, P. U. F., 1964.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* - Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1964.

—, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, préface de Bernard Stiegler, Paris, Editions Aubier, 1989 et 2007.

SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son – Matérialité de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, 2008.

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, ed. Galilée, 2005.

Webographie

ONISHI, Keita, *Forest and trees*, Disponible via <https://vimeo.com/47648462> [consulté en mai 2018].

PILON, Yves, *Jean Piché en vidéomusique*, entretien avec Yves Pilon, *Convergence*, n° 33, 1 mai 2005. Disponible via : http://www.electrocd.com/fr/bio/piche_je/critiques/ [Consulté en avril 2018].