



HAL
open science

Relation dialogique et flux temporel : De la perception à la représentation, un atelier expérimental au laboratoire MIM

Jean-Pierre Moreau

► To cite this version:

Jean-Pierre Moreau. Relation dialogique et flux temporel : De la perception à la représentation, un atelier expérimental au laboratoire MIM. Journée d'étude "Vers une sémiotique du sonore, May 2018, Marseille, France. hal-02048870

HAL Id: hal-02048870

<https://hal.science/hal-02048870>

Submitted on 25 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.

Relation dialogique et flux temporel :

De la perception à la représentation, un atelier expérimental au laboratoire MIM

Jean-Pierre Moreau

Compositeur, Docteur en musicologie,
Président du laboratoire Musique et Informatique de Marseille,
AMU-CNRS, PRISM, Perception, Représentations, Image, Son, Musique, Marseille, France.
moreau@prism.cnrs.fr

Abstract. Comment décrire, transcrire, analyser, ce qui est en question dans l'œuvre intermédia vidéomusique telle que définie comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » (PICHE), que je dis fondée par la relation qu'établissent entre eux les deux médias, au travers de notre perception temporelle (HUSSLERL). Je montrerai que la vidéomusique est un système dynamique, qui ne peut être compris ou décrit si on ignore comment nommer ce qui est perçu, dans le temps, par l'audio-spectateur en relation dialogique avec l'œuvre (BAKHTINE). Depuis 2011, je construis et expérimente avec certains des membres du laboratoire MIM un corpus lexical ayant pour finalité l'analyse de la relation transductive (SIMONDON) entre les médias sonore et visuel et l'audio-spectateur. Après avoir donné et explicité au moyen d'exemples ce vocabulaire, je proposerai un système d'écriture de cette relation.

Introduction

À la fin des années 1980 apparaît une pratique qui consiste à *enregistrer* les sons et les images puis à les *monter*, avec pour finalité une production artistique que le compositeur Jean Piché propose de nommer « vidéomusique » et qu'il définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée »¹. Comment faut-il comprendre cette « expression sensorielle unifiée », suivant quelles procédures peut-on analyser ce qui s'exprime de cette manière « sensorielle unifiée », telles sont les questions qui se posent à l'origine de cette recherche, au compositeur comme au musicologue. Je constate parallèlement à ces questions, l'absence des moyens de nous mettre à distance de l'œuvre - de son emprise émotionnelle, affec-

¹ Jean Piché, compositeur et professeur à l'Université de Montréal, est l'inventeur de ce néologisme dans les années 1990, visible sur le site de l'Université de Montréal – Faculté de musique à la page de présentation du compositeur : http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html [consulté le 17/11/18]

tive - c'est-à-dire après l'avoir entendue et vue, de la représenter, de parler d'elle par symboles, de l'analyser.

1 Perception

Devant cette absence j'ai, pour commencer, cherché à comprendre comment se présente à nous l'œuvre vidéomusicale, son histoire - qui commence avec les arts du montage que sont le cinéma et la musique concrète - et les structures qui accompagnent les artistes qui la pratiquent. Dans un deuxième moment j'ai examiné la façon dont elle est constituée, le caractère temporel particulier qui découle de son hybridité et j'ai proposé de qualifier cette relation dialogique d'interdiscursive. Reprenant alors, à la suite de Francesco Spampinato², l'idée de « métaphorisation » j'ai questionné la relation que mènent les deux médias au sein de l'œuvre, ainsi que la relation qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre dans une relation double, une méta-relation. Partant de l'ensemble de ces points et empruntant au concept de transduction proposé par Gilbert Simondon³, j'ai alors posé comme hypothèse, que ce qui est à l'œuvre dans la vidéomusique c'est une construction du sens au travers de laquelle l'audio-spectateur s'individue en faisant système avec l'œuvre qu'il individue, dans une relation que j'ai ainsi posée comme *transductive*.

Bien plus qu'à un problème de matières – sonore versus visuelle - c'est donc par l'écoute attentive de *cela qui fait discours*, c'est-à-dire des manières, que j'ai été conduit à proposer un ensemble de solutions. Suivant en cela les indications du musicologue Bernard Vecchione, pour qui « la conduite d'écoute n'est pas nécessairement toujours un phénomène " auriculaire ", [et pour lequel] il ne s'agit pas, toujours et en tout, pour l'écoute que d'entendre, par l'oreille, du son »⁴, j'ai fait le constat que cette écoute - cette attention à la manière qu'a la vidéomusique de s'inscrire dans le monde - est de l'ordre du musical. Ainsi la complexité du déchiffrement ne tenant alors ni au nombre ni à la qualité des médias opérant dans l'œuvre, il s'avérait nécessaire de questionner le mode opératoire de l'œuvre, ses régimes discursifs, sa manière de devenir et d'être *perçue* comme devenant.

Questionner ce mode opératoire avec le laboratoire Musique et Informatique de Marseille, c'est s'inscrire dans la continuité d'une pratique d'analyse musicales dont on sait qu'elle a permis en d'autres temps l'invention des Unités Sémiotiques Temporelles. Le premier principe, sur lequel repose cette pratique est l'écoute « en commun », suivie d'une discussion argumentée portant sur ce qui a été perçu par chacun. Le second principe consiste en ce que cette segmentation *commune* s'argumente à partir

² SPAMPINATO, Francesco, Les métamorphoses du son – Matérialité de l'écoute musicale, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, Paris, 2008.

³ 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.

⁴ VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in *L'ascolta musicale : condotta, pratische, grammatiche*, LIM, 2008, p. 269.

d'un corpus de définitions qui permet d'apposer une étiquette sur chacun des segments obtenus. Cette confrontation des expressions du perçu individuel doit permettre d'obtenir un accord en commun sur la façon de segmenter l'œuvre dans un premier temps, la *catégorisation* effectuée dans un deuxième, permettant de rectifier éventuellement les limites, début et fin, de la segmentation, dans une approche commune permettant un accord ou un désaccord raisonnés, exprimés de façon compréhensible pour le groupe.

Parce que le problème qui se pose au compositeur dans sa pratique serait plutôt celle de la gestion des incertitudes quant à ce qui sera effectivement perçu par l'audio-spectateur, j'ai été enclin à ancrer la pratique analytique dans une attention à ce qu'il est possible de percevoir quant aux manières d'advenir de l'œuvre. Non pas la perception d'un média, et puis d'un autre, dans une opération qui consisterait en une addition de deux entités séparées, mais la perception d'une entité audio-visuelle sous tension, métastable, en relation transductive avec l'audio-spectateur. Il m'est apparu que, puisqu'il s'agissait non pas de trouver une formule « mécanique » et reproductible mais d'inventer les moyens de dire - à soi comme aux autres - dans des termes partagés, ce qui « se passe » entre telle œuvre particulière et moi au moment de notre rencontre, alors il semblait utile de mettre en place une situation qui permette qu'advienne, en 1^{ère} et 2^{ème} personne, un travail collectif admettant l'émergence du nouveau, dans la suite de l'esprit qui avait animé le laboratoire MIM au moment de la création des UST. Ceci impliquait d'admettre de prendre le temps que le travail en commun s'invente et trouve sa voie, dans l'idée d'instaurer un dialogue permettant, par co-construction, de proposer un devenir sensible commun. Après une recherche documentaire concernant les événements, concerts, festivals, où se donnent à entendre-voir les vidéomusiques, permettant de délimiter un corpus d'œuvres adéquat à nos questionnements et expérimentations, mes efforts se sont portés en direction de l'élaboration d'un ensemble lexical et d'une méthode qui permettent d'analyser non pas l'œuvre désincarnée, dans un absolu sans contexte, mais l'œuvre telle qu'elle est perçue en relation transductive par un groupe ou une personne, durant une ou plusieurs séances, à partir d'un ou de plusieurs dispositifs successifs.

2 Méthode employée

Le problème est que nous n'avons pas, à l'origine de ce travail de recherche, un corpus de vocabulaire et de définitions, destinés à nourrir l'argumentaire qui permettrait de catégoriser nos segments. C'est par l'expérimentation que nous allons construire ce corpus afin de pallier ce défaut et, puisque nous avons pour finalité la construction de moyens permettant l'analyse d'œuvres vidéomusicales telles que perçues par la conscience temporelle de l'audio-spectateur, préservant l'opération de transduction et permettant même de la mettre en évidence ; la méthode doit remplir certaines conditions qu'il est possible d'énumérer en trois points.

1. Le protocole expérimental doit permettre, à l'ensemble des personnes partageant cette expérience, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire, dans un travail en co-construction. Il s'agit donc de proposer aux expérimentateurs un

corpus lexical propre à la conduite de ces échanges, corpus amendable et réfutable au fil de l'expérimentation en fonction des résultats obtenus en situation d'analyse d'œuvres du corpus.

2. La méthode utilisée doit permettre, par des pratiques expérimentales renouvelées, par conjectures et réfutations, de discriminer l'ensemble, protocole et vocabulaire, afin de discerner l'efficace, du problématique, de l'inopérant.
3. Le protocole expérimental sera considéré comme validé s'il permet de représenter les œuvres dans leur spécificité interdiscursive.

3 Expérimentations et analyse

3.1 Conduite des expérimentations

L'ensemble des expérimentateurs, de 2008 à 2013, au début de la recherche, est constitué exclusivement des membres du laboratoire MIM. À partir de 2013 quelques-uns de ceux-ci se désinvestissent progressivement et nous ouvrons alors à d'autres personnalités, proposant de les recevoir en résidence dans le but de poursuivre cette recherche. À partir de 2015 le MIM accueille ainsi en résidence des artistes ayant une pratique de l'intermédia, afin qu'ils contribuent, par la diversité de leurs pratiques à enrichir l'expérience commune. Ces artistes sont également conviés à créer de nouvelles œuvres vidéomusicales, œuvres produites par le MIM lors d'événements publics. De 2015 à 2018 nous recevons ainsi une quinzaine de résidents.

Les expérimentations ont été faites dans des conditions d'équilibre entre les deux médias : par projection sur écran via un vidéoprojecteur et une écoute à partir de haut-parleurs de bonne qualité. Une fois la méthode et le vocabulaire suffisamment élaborés, l'expérience a pu être réalisée en solitaire, l'écran de l'ordinateur personnel et l'écoute au casque s'est trouvée être un autre dispositif, utile même si équilibré de façon différente, chacun adoptant spontanément le volume sonore et la distance à l'écran qui conviennent à son habitus. Le protocole expérimental peut se résumer en deux points :

1. Donner au groupe le lexique et la méthode tels que constitués au moment de l'expérience, en les illustrant d'exemples tirés du corpus.
2. Afin de valider ou d'invalider ce lexique et cette méthode, il est proposé aux expérimentateurs de segmenter collectivement une œuvre vidéomusique, en s'attachant à différencier les profilés dynamiques suivant la perception temporelle qu'ils en ont, et de qualifier les segments ainsi obtenus à l'aide du lexique proposé.

Nous avons considéré que les opérations de segmentation et catégorisation donnaient satisfaction lorsqu'elles se succédaient aisément, jusqu'à se faire quasiment dans une même action. Le vocabulaire utilisé en cours de séance a alors été considéré comme validé. Si, au début de cette recherche, nous avons segmenté presque exclusivement en groupe, une fois ces vocabulaires sédimentés par la pratique collective s'est ouvert progressivement un usage analytique individualisé. Ainsi des analyses, de segments d'abord et d'œuvres ensuite, ont-elles pu être réalisées par un seul expéri-

mentateur pour être ensuite proposées en partage à l'ensemble du groupe aux fins d'expertise.

3.2 Catégorisation

Nous avons ainsi été amenés à créer un corpus lexical adéquat à notre problématique en réformant, à partir de notre pratique des Unités Sémiotiques Temporelles ainsi éprouvée par l'expérience, l'ensemble de nos conduites. Je vais maintenant évoquer les résultats obtenus au fil de ces expérimentations, résultats qui permettent après avoir segmenté une œuvre vidéomusicale de catégoriser ces segments. Le couple de notions venu de l'analyse en UST, avec direction / sans direction, s'est révélé très structurant pour catégoriser les segments obtenus.

Processus.

Certains segments se caractérisaient par la possibilité offerte à l'audio-spectateur d'émettre une hypothèse quant à leur devenir, c'est-à-dire concernant le point d'arrivée de la transformation qui s'opère dans le temps sur la matière audiovisuelle via l'énergie, dans un mouvement de la conscience nommé par Husserl⁵ protention. Nous appelons *direction* la ligne virtuelle qui relie le moment originel de ce processus à son hypothétique achèvement. La notion « direction » ainsi définie nous a conduit après un emprunt à la sémiose tensive de Fontanille et Zilberberg⁶, à catégoriser un profilé temporel suivant l'intensité et l'extensité perçues.

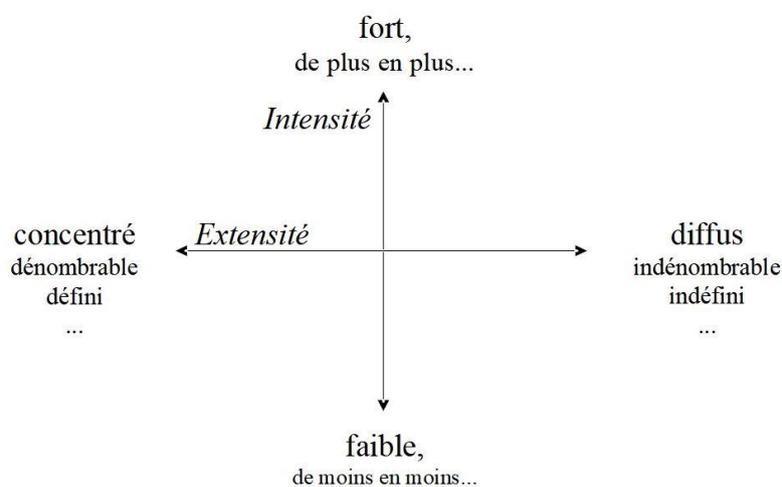


Fig. 1. Schéma tensif.

⁵ 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.

⁶ FONTANILLE, Jacques ; ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga, 1998.

In fine, nous avons ainsi proposé de discerner 8 directions possibles pour cette catégorie Processus, suivant leur direction que caractérisent les différentes combinaisons des deux valences, intensité et extensité, telles que perçues par l'audio-spectateur.

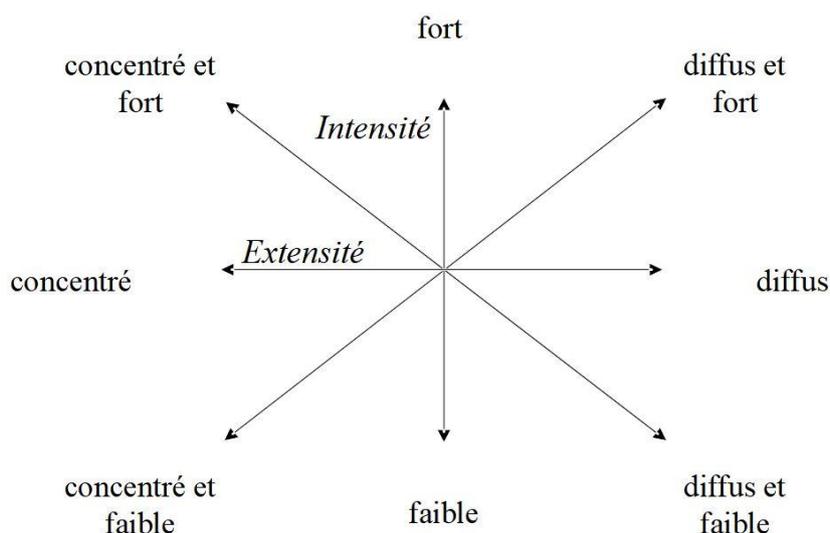


Fig. 2. Division du schéma tensif : huit directions – huit processus.

La notion sans direction s'est, elle aussi, peu à peu éclairée, nous donnant les trois catégories Figure(s) réitérée(s), Élément(s) ne formant pas structure temporelle et Unité-Geste.

Figure(s) réitérée(s).

La première de ces catégories « sans direction » se caractérise par la perception d'un niveau d'organisation, la réitération de figure(s), ainsi que par l'absence de *direction globale*. Ce qui a valeur de réitération c'est la capacité qu'a le segment à générer, chez l'audio-spectateur, l'attente de la répétition du même plus ou moins varié. La réitération peut être perçue dans la régularité d'apparition d'une figure, quand bien même cette figure serait méconnaissable à cause de cette variation, parce que cette régularité d'apparition génère l'attente de la répétition. On appellera « figure » l'objet de la perception d'une identité structurée se détachant sur ce qui l'entoure et Figure(s) réitérée(s) le profilé temporel perçu.

Élément(s) ne formant pas structure temporelle

Un deuxième profilé temporel perçu comme sans direction se catégorise par le fait qu'aucun indice n'est perçu concernant l'avenir. Cette absence de direction globale peut être due : 1/ soit à une absence totale de direction – générant un effet de disponibilité, d'absence de contrainte 2/soit à une profusion de directions locales créant un

effet de brouillard, de tohu-bohu. Nous nommons cette catégorie élément(s) ne formant pas structure temporelle, le premier cas est précisé par la mention « aucune direction », la deuxième par « multiples directions non fédérées ».

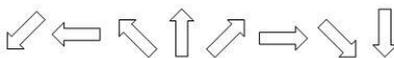
Unité-Geste

Enfin, certains segments, parce que inscrits dans un temps court, sont perçus comme une unité - une seule action, un seul geste - bien que lorsqu'on les analyse ils apparaissent comme composés de plusieurs phases. Nous les appelons Unité-Geste. Dans sa manifestation la plus « complète » cette Unité-Geste est perçue comme constituée de trois phases : la 1ère phase semble un appui : l'énergie ne trouve pas à s'exprimer mais fait une sorte de « sur place ». La 2ème phase semble une projection, l'énergie, de potentielle qu'elle était, devient cinétique et aboutit, dans un rapport de type causal, à une 3ème phase appelée aboutissement. Cette catégorie comprend trois sous-catégories, caractérisées et nommées respectivement : 1/ appui – projection ; 2/ projection – aboutissement ; 3/ appui – projection - aboutissement.

4 Représentation

Pour représenter la perception que chacun a du discours intermédia, il a fallu imaginer un mode de représentation des différents profilés temporels. J'ai proposé d'utiliser pour cela des *formes* représentant les différents types de profilés dynamiques, on retrouve ici les huit « processus », la « Figure(s) réitérée(s) », les deux types d'« Élément(s) ne formant pas structure temporelle » et les trois types d'« Unité-Geste », nous codons ensuite ces formes au moyen de *couleurs* suivant que ce profilé s'applique à l'un des deux média... jaune pour le son, bleu pour l'image ou vert lorsque les deux médias suivent conjointement le même profilé dynamique.

Les formes

Processus : 

Figure(s) réitérée(s) : 

Élément(s) ne formant pas structure temporelle : 
et : 

Unité-Geste : 

Les couleurs

Le son : 

L'image : 

Les deux médias en synchrène : 

Fig. 3. Pictogrammes -Formes et couleurs.

J'ai écrit plus haut qu'il était nécessaire de questionner le mode opératoire de l'œuvre - ses régimes discursifs, sa manière de devenir et d'être perçue comme devant -, l'audio-spectateur construit ainsi *dans le temps* un seul et même discours, individualisant l'œuvre en s'individualisant dans une relation transductive. Cette unité constituée de façon transductive ne se situe donc pas dans l'œuvre elle-même, mais est à chercher dans la perception que nous avons de l'espace qui sépare les constituants de l'œuvre, sonore et visuel. C'est pourquoi il devient possible de penser l'*écart entre* les deux médias comme le lieu du dialogue que, dans la durée, nous faisons mener entre les deux médias. C'est donc cet *écart entre* qu'il nous faut représenter pour être à même d'analyser le discours de l'œuvre intermédia.

Supposons un segment, pour lequel nous percevrions le son comme P1 alors que le mode de temporalité de l'image, sans direction, serait décrit comme Élément(s) ne formant pas structure temporelle, au moins deux perceptions seraient alors envisageables. Le processus sonore, du fait de sa relation à l'inertie manifestée par l'image, pourrait être perçu comme un frein, une action de ralenti... Ou bien ce pourrait-être la perception de l'effondrement du soubassement manifesté par le son, mettant en péril la stabilité de l'image... Ou bien encore la succession de ces deux points de vue : le ralentissement d'abord, avec pour conséquence l'effondrement... Pour représenter ce segment, sans pour autant présager de son interprétation⁷, nous l'écrivons comme la superposition des deux pictogrammes P1/jaune et Elnfpst/bleu⁸ :

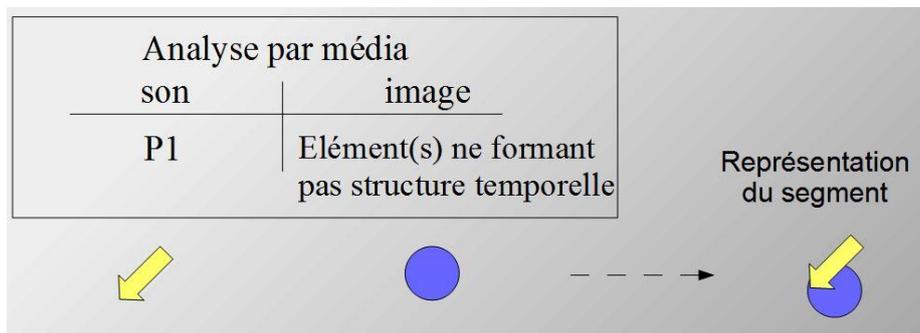


Fig. 4. P1/son, Elnfpst 0/image.

Supposons à présent un segment pour lequel nous percevrions le son comme un processus de type P5, alors que le mode de temporalité de l'image apparaîtrait comme catégorisable en Figure(s) réitérée(s). La réitération dans l'image, en rencontrant le processus dans le son, pourra donner le sentiment de l'imminence d'un événement, tendu dans l'attente d'un dénouement qui, suivant les tempéraments, pourra être teinté

⁷ En effet nous sommes ici au stade de la transcription du segment, pas de l'analyse qui nous semble devoir être contextuelle et relative au discours de l'œuvre dans son entier.

⁸ Exemple, extrait de *vrai(semblable)ment* de Jean-Pierre Moreau. Disponible *via* l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/MEag0snnrZ0S9MU>

d'inquiétude ou d'espoir... Nous transcrivions alors ce segment en combinant cette fois les deux pictogrammes P5/jaune et Fig.réit./bleu⁹ :

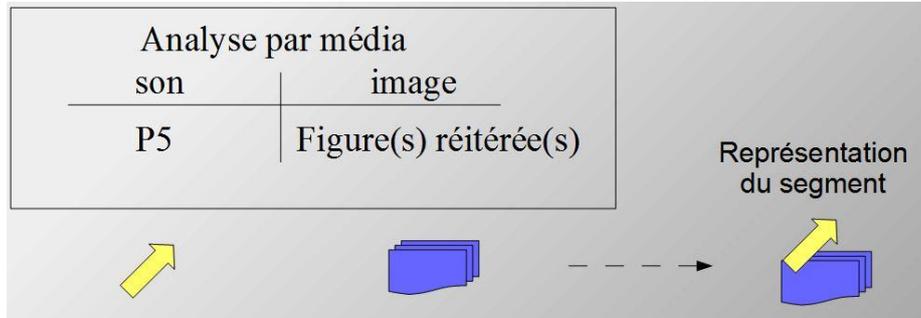


Fig. 5. P5/son, Fig.réit./image.

Troisième exemple pour lequel, cette fois, c'est le son qui serait perçu dans le mode de temporalité Figure(s) réitérée(s), et l'image dans celui de P5. Ici, le processus dans l'image et la répétition dans le son pourraient alors être combinés dans la perception d'un mouvement, associé peut-être à l'idée de la marche, donnant une *modalité* au processus que nous pourrions dire comme scandé, pulsé... Sa représentation se fera en combinant les mêmes pictogrammes que dans l'exemple précédent, mais les couleurs auront été échangées entre les deux médias¹⁰ :

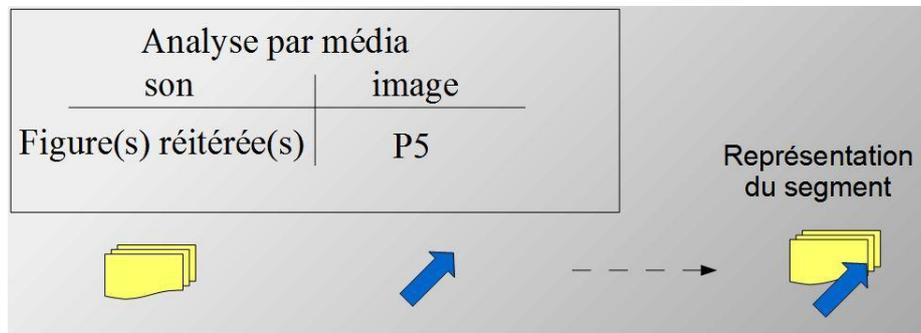


Fig. 6. Fig.réit./son, P5/image

⁹ Deuxième exemple, extrait de *Chadburn transmissions* de David Ross & Noordwijk. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Tf22LtWGAVNRYRO>

¹⁰ Troisième exemple, extrait de *Contre Sens* de Claude Moreau & Jean-Pierre Moreau. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/kZn89AkaxUwVVERY>

Enfin, voici l'exemple d'un segment dont les deux médias seraient perçus tout deux comme présentant un profilé dynamique de catégorie Figure(s) réitérée(s). La représentation serait alors un seul pictogramme de couleur verte¹¹ :

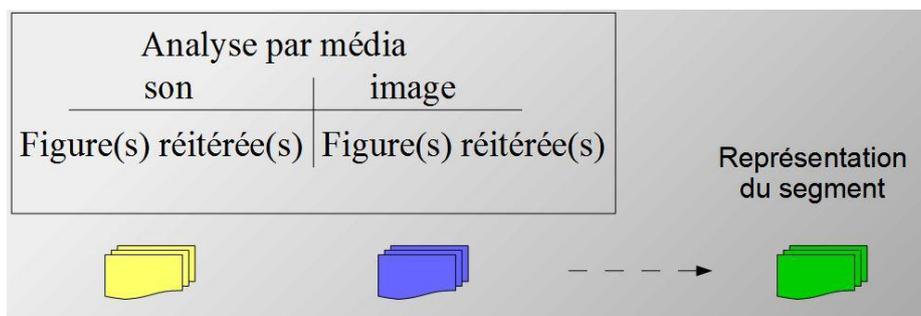


Fig. 7. Fig.réit./son & image.

Au fur et à mesure que s'inventaient ces 4 catégories, Processus, Figure(s) réitérée(s), Elément(s) ne formant pas structure et Unité-Geste, j'ai ainsi proposé les moyens de les représenter - indispensable pour noter le résultat de ces recherches - permettant la représentation en pictogramme de chacun des segments d'une œuvre puis, par juxtaposition de la représentation de ces segments, la représentation du discours de l'œuvre dans son entier. Nous pouvons ainsi représenter l'aspect dynamique de l'altérité en évitant la catégorisation de la Relation, et la staticité qui en découlerait. Nous ne disons rien de ce qui est *effectivement* perçu, de l'individuation des sujets œuvre et audio-spectateur, pour ne conserver que la possibilité d'échanger à leur propos mais nous décrivons une *potentialité* de l'œuvre, laissant chacun exprimer la manière particulière et qui lui appartient en propre de l'individuer en s'individuant.

5 Analyse

Nous voici dès lors en capacité de représenter la succession des segments constitutifs d'une œuvre sous la forme d'un tableau. Cette représentation en pictogramme nous permet notamment l'examen comparatif de deux œuvres - par exemple ici *Chadburn transmissions* de Ross et Noordwijk, et *Cercle Sphere* de Schoen toutes deux créées en 2015. Nous pouvons par ce moyen nous poser la question de leurs différences, de leurs similitudes et peut-être ainsi mettre en évidences les différences stylistiques qui nous paraîtraient significatives :

¹¹ Quatrième exemple, extrait de *Cross Currents* de Ron Pellegrino. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Nw14aiVUt9TOh2d>

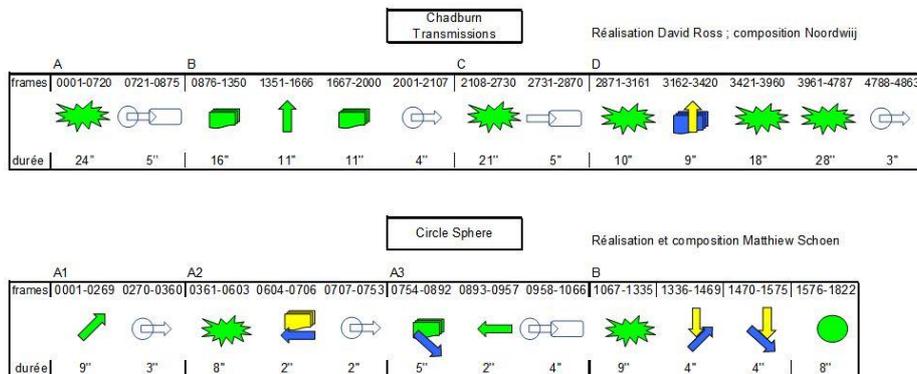


Fig. 8. Analyse comparée de deux vidéomusiques.

Pour chaque œuvre est indiqué - sur la ligne en haut - le time code de l'image de début, ici 0001, suivi du time code de l'image de fin de ce premier segment – 0720 pour *Chadburn Transmission*, 0269 pour *Cercle Sphere* -, dernière image du premier segment. Le deuxième segment commence alors à l'image suivante : 0721 pour l'une et 0270 pour l'autre, pour finir respectivement à l'image 0875 et 0360 ... les deux œuvres sont entièrement parcourues de cette manière. De façon semblable et pour chaque œuvre, la ligne en bas indique la durée de chacun des segments : 24'', 5''... pour la première, et 9'', 3''... pour la deuxième.

On peut ainsi observer, pour la première pièce, une succession de profilés temporels « sans direction » : d'abord Elnfpst 24'' ; ensuite Figure(s) réitérée(s) 16'' et plus loin 11'' ; à nouveau Elnfpst 21'', 10'', 18'' et 28'', tous ces segments présentent un fonctionnement des deux médias en synchrèse, même le P4 d'une durée de 11'' est consensuel, le seul segment de cette pièce pour lequel les deux médias se différencient, figure(s) réitérée(s) pour l'image et P5 pour le son, ne dure que 9 secondes.

Alors que la deuxième pièce comporte quatre segments pour lesquels les comportements intermédiés sont différenciés, proposent un écart. Autre différence : les segments sont de durées bien plus courtes dans la deuxième, le plus long fait 9'' alors qu'il fait 28'' pour la première, on peut déduire de cela que la deuxième joue de la *circulation* de l'énergie alors que la première *explore la matière*, dans une temporalité générale qui donne peu d'indice sur l'avenir, 2 figure(s) réitérée(s), voire pas du tout d'indice : 5 Elnfpst pour une durée totale de 1'41''.

Enfin, semblant comme structurer le discours de chacune de ces pièces, la fonction Unité-Geste est ici très repérable. Elle semble ponctuer ce qu'en musique on nommerait des « phrasés », organisant la succession en autant de propositions, servant d'agrafe entre les segments, relançant l'énergie vers ce qui vient ou bien clôturant la proposition, la volatilisant, la dispersant.

Voici enfin la représentation pictogrammatique de *Cités*, une œuvre vidéomusicale composée par Myriam Boucher en 2015, dans laquelle est visible une autre expression

du potentiel de l'œuvre interdiscursive vidéomusicale, de la variation des rapports dynamiques qu'elle permet¹² :

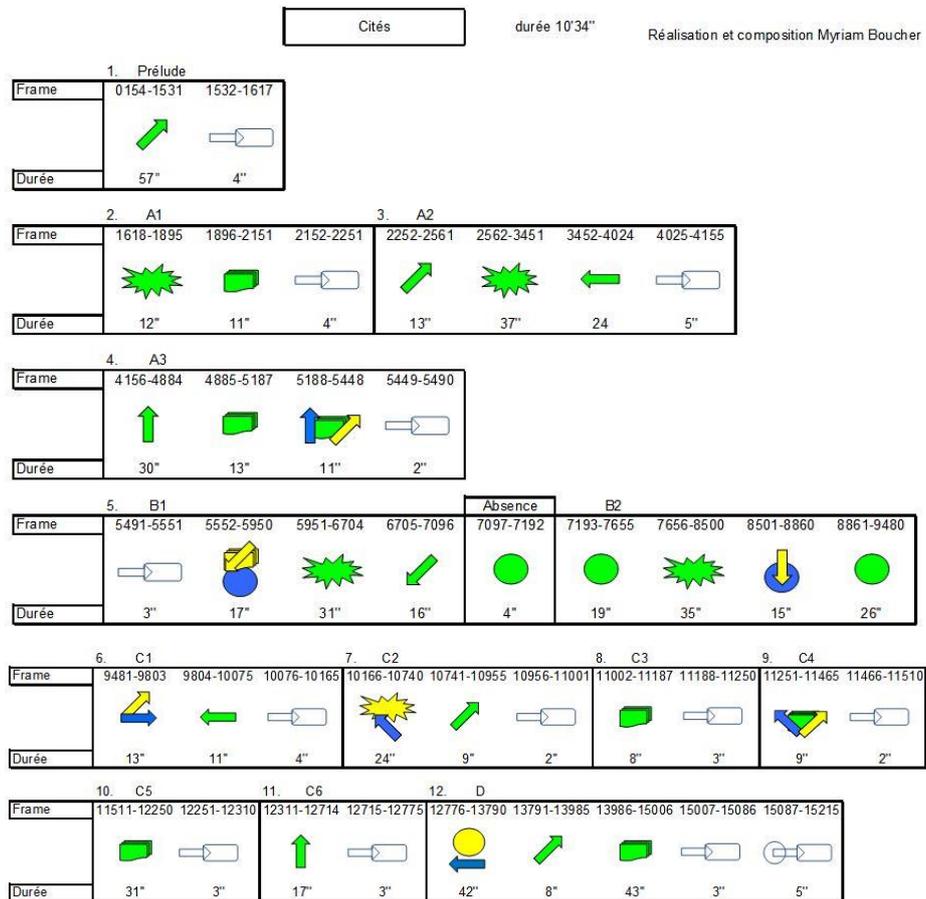


Fig. 9. Représentation pictogrammatique de *Cités* de Myriam Boucher.

Voyez les couleurs qui indiquent d'un coup d'œil les comportements différenciés, l'écart entre les deux médias, la modulation de cet *écart entre*, notez la structuration en propositions successives opérée par les Unités-Gestes...

Conclusion

Il n'a nullement été question de dire ici la manière dont chacun perçoit *effectivement*, encore moins la manière dont il *faudrait* percevoir, notamment parce que pour

¹² Représentation pictogrammatique en incrustation de *Cités* de Myriam Boucher (2015). Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Mhvqlll1BkHZLbCB>

un même audio-spectateur, cette perception évolue au fil du temps suivant la disposition d'esprit dans laquelle il se trouve ainsi que suivant la répétition de la relation qu'il entretient avec l'œuvre, et la connaissance acquise ainsi à son contact. Il n'y a par conséquent pas de vérité hors du sujet dialoguant.

Nous sommes à présent en possibilité d'analyser une œuvre vidéomusicale, c'est-à-dire de comparer la perception d'un segment avec celle d'un autre segment de cette œuvre, de comparer la perception potentielle de deux de ses phrases entre elles, et de ce point de vue d'explicitier les trajets, les rencontres, les configurations. Le résultat de l'ensemble des expérimentations est convaincant en ce qu'il permet de décrire la syntaxe d'œuvres différentes à l'aide d'un même vocabulaire et d'une même méthode d'analyse, conditions que nous avons posées précédemment comme essentielles à la validation scientifique de nos travaux.

Nous avons devant nous une méthode, c'est-à-dire une modalité fonctionnelle, objectivable et partageable entre les communautés - scientifique, artistique et pédagogique - critiquable et amendable puisqu'elle repose sur une base dont les axiomes ont d'abord été énoncés et discutés, les hypothèses posées, puis adoptées ou réfutées suivant les résultats de l'expérimentation. La méthode que nous proposons permet de questionner ce mode opératoire des œuvres, c'est-à-dire leur manière d'être perçues comme *devenant*, elle permet d'échanger à leur propos à l'aide d'un vocabulaire adéquat à ce type d'œuvre et même, à l'aide de pictogrammes, de conduire la création d'œuvres nouvelles de manière mieux maîtrisée, elle ne vise aucunement à clore le débat mais à permettre de l'ouvrir sur des bases adaptées, claires, communes.

Il est possible d'imaginer que se construise, dans le temps et par la pratique, un art de la rhétorique qui soit propre à la vidéomusique, et qui puisse être partagé pour tout ou partie avec les arts interdiscursifs dans leur diversité. Ainsi les arts qui se définissent comme interactifs, installation ou art génératif, mais aussi les jeux et les mondes virtuels, reposant sur le mouvement et son interprétation par un locuteur, tous arts pour lesquels ce vocabulaire et cette méthode d'analyse, pourraient trouver à s'employer pour de nouvelles expressions d'un sensible commun.

Bibliographie.

FONTANILLE, Jacques ; ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga, 1998.

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.

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.

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

VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in *L'ascolta musicale : conduite, pratique, grammatiche*, LIM, 2008.