



**HAL**  
open science

# Les profils temporels perçus dans les œuvres vidéomusicales, une pratique expérimentale en co-construction.

Jean-Pierre Moreau

## ► To cite this version:

Jean-Pierre Moreau. Les profils temporels perçus dans les œuvres vidéomusicales, une pratique expérimentale en co-construction.. U.blaise Pascal Clermont-Ferrand. L'enseignement aux non-spécialistes / Licence et Master, pp.247-268, 2022, 978-2-38377-086-2. hal-02281024v2

**HAL Id: hal-02281024**

**<https://hal.science/hal-02281024v2>**

Submitted on 19 Jun 2021

**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.

Copyright

# **Les profils temporels perçus dans les œuvres vidéomusicales, une pratique expérimentale en co-construction**

Jean-Pierre Moreau

Compositeur, Docteur en musicologie.

Chercheur à Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (Perception, Représentations, Image, Son, Musique), UMR7061, Marseille, France

Chercheur associé au laboratoire UR4671 ADEF, Apprentissage, Didactique, Evaluation, Formation, AMU.

Président du laboratoire MIM (Musique et Informatique de Marseille).

Résumé : Dans les années 1990, apparaît une pratique musicale ayant pour finalité une production artistique que le compositeur Jean Piché définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » et qu'à sa suite j'appelle vidéomusique.

Comment faut-il comprendre et à quelles conditions pourrait-on décrire cette relation ayant pour résultat d'unifier cette expression sensorielle, telles sont les questions qui se posent au compositeur comme au musicologue.

Afin d'être en possibilité de proposer des réponses à ces questions, j'ai animé pour le laboratoire Musique et Informatique de Marseille un atelier de recherche destiné à permettre, à l'ensemble des personnes partageant cette expérience, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire.

Abstract: In the 1990s, a new musical practice appeared, whose purpose was an artistic production which the composer Jean Piché defines as " combining music and moving image in a unified sensory expression" and that, after him, i call videomusic.

How are we to understand and under what conditions could we describe this relation resulting in the unification of this sensory expression? Those are the questions that appear of central importance to the composer as to the musicologist.

In order to be able to propose elements of response to these questions, I hosted a research workshop at the laboratory Musique et Informatique de Marseille (MIM), in order to allow the community of people sharing this experience, to discuss in a documented, critical and contradictory way.

## Introduction

Depuis ses origines le laboratoire Musique et Informatique de Marseille<sup>1</sup> se construit autour de l'idée qu'il est utile à un artiste d'ajouter à sa pratique artistique un regard critique sur celle-ci. La constitution de l'équipe du MIM, compositeurs, plasticiens, vidéastes, auteurs... combinée aux avancées technologiques liées au numérique, nous a amené à diversifier nos pratiques artistiques en les hybridant et, dès 2010, notre réflexion sur nos pratiques nous est apparue comme devant être revisitée. Il nous a alors semblé qu'il fallait reposer les bases de nos questionnements. En ma qualité de Président du MIM, j'ai construit et expérimenté, avec les membres qui le souhaitent, un corpus lexical ayant pour finalité l'analyse de la relation entre les médias sonore et visuel tels que perçus par l'audio-spectateur. J'ai proposé pour cela l'étude d'une pratique artistique émergente, la *vidéomusique*, forme d'œuvre qui allie « musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée<sup>2</sup> », pour reprendre la définition qu'en donne le compositeur Jean Piché. Le lexique et la méthode d'analyse, qui résultent de l'expérimentation rapportée dans ces lignes, ne nécessitent aucun savoir spécifique, en musique ou en arts visuels, et permettent, en première personne et suivant une approche enactive, une pratique expérientielle de cette relation interprétative de l'audio-spectateur entre sonore et visuel. Leur transmission à des étudiants non-spécialistes m'apparaît par conséquent souhaitable et, puisque les moyens me semblent pouvoir ici éclairer les fins, ce sont les phases successives de ce travail expérimental<sup>3</sup>, mené en commun sous ma direction que je vais présenter. J'énoncerai, pour commencer, la problématique telle qu'elle nous est apparue, pour arriver ensuite aux moyens que nous nous sommes donnés pour tenter d'y répondre.

---

<sup>1</sup> Le laboratoire Musique et Informatique de Marseille, association loi 1901, a été créé en 1984. Voir le site du MIM : <http://labo-mim.org/>

<sup>2</sup> 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](http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html) [consulté le 17/11/15]

<sup>3</sup> Pour ne pas rester dans une abstraction, par trop contraire à l'esprit qui a conduit à ces expérimentations, de courts exemples audiovisuels sont proposés dans le cours de la contribution, au regard de chacune des définitions. Ces exemples ont été créés *a posteriori* des expériences, par Claude Moreau - auteure et artiste vidéo, membre du MIM - et moi-même pour ce qui concerne le son.

# 1. Problématique

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 cet atelier d'expérimentation. Parallèlement à ces questions, nous constatons l'absence des moyens de nous mettre à distance de l'œuvre - de son emprise émotionnelle, affective - c'est-à-dire, après l'avoir entendue et vue, de la représenter, de parler d'elle par symboles, de l'analyser.

Devant le défaut d'outils propres à la conduite de cette analyse, je cherche d'abord à comprendre le caractère temporel particulier qui découle de son hybridité, que je décrirai comme résultant de l'action de l'audio-spectateur qui perçoit une multiplicité qu'il unifie dans la durée, dans le temps. Ce dialogue (Bakhtine, M., 2003), l'audio-spectateur le mène avec l'œuvre, l'interrogeant et trouvant, ou pas, de quoi nourrir ses questionnements, et il le mène dans le temps, au fil d'une œuvre qui se parcourt et se dévoile progressivement, suivant un mode que j'appelle discursif. Ce mode discursif de dévoilement de l'œuvre est ainsi la résultante d'une modulation de l'énergie dans le temps que perçoit l'audio-spectateur (Simondon, G., 2007). Dans le cas qui nous occupe ici, celui des œuvres intermédiaires, cette modulation de l'énergie se fait pour chacun des deux médias, qui sont alors perçus par l'audio-spectateur sur un mode qui *combine* ces deux énergies de façon à pouvoir s'orienter dans le flux temporel résultant.

Questionner ce mode opératoire, avec le laboratoire MIM, c'est s'inscrire dans la continuité d'une pratique d'analyse musicale qui a permis en d'autres temps l'invention des Unités Sémiotiques Temporelles (UST, Laboratoire MIM, 1996 ; 2002). 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 d'un corpus de définitions qui permet d'apposer une étiquette sur chacun des segments obtenus. Cette confrontation des expressions du perçu individuel a pour but de trouver un *consensus* concernant 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 visant à obtenir un accord ou un désaccord raisonnés, exprimés de façon compréhensible pour le groupe.

## 2. Méthode

Le problème est que nous n'avons pas, à l'origine de ce travail de recherche, un lexique et un corpus de définitions destinés à nourrir l'argumentaire qui permettrait de catégoriser nos segments. Plutôt que de redéfinir les UST, ce qui n'était pas le but de cette recherche, nous nous sommes attachés à retirer de leurs définitions tout ce qui n'était pas opérant au regard des notions permettant de qualifier les profils temporels d'énergie, et cela en dehors de toute considération de la nature des médias au travers desquels sont perçus ces profils.

C'est par l'expérimentation que nous allons construire ce corpus, et - puisque nous avons pour finalité la construction de moyens permettant l'analyse d'œuvres vidéomusicales telles qu'elles sont perçues par la conscience temporelle de l'audio-spectateur - 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'efficient du problématique et de l'inopérant.

3) Le protocole expérimental sera considéré comme validé s'il permet de représenter les œuvres dans leur spécificité interdiscursive.

De 2008 à 2015, au début de la recherche, l'ensemble des expérimentateurs est constitué exclusivement des membres du laboratoire MIM. Je pose durant cette période un protocole expérimental qui peut se résumer en deux points :

1° Donner au groupe le lexique et la méthode tels qu'ils ont été constitués au moment de l'expérience, en les illustrant d'exemples tirés du corpus.

2° Afin de valider ou d'invalidier ce lexique et cette méthode, il est proposé aux expérimentateurs de segmenter collectivement une œuvre vidéomusicale en s'attachant - suivant leur propre perception temporelle - à différencier les dynamiques, puis de qualifier les segments ainsi obtenus à l'aide du lexique proposé.

Je considère que les opérations de *segmentation* et *catégorisation* donnent satisfaction lorsqu'elles se succèdent aisément, jusqu'à se faire quasiment dans une même action. Le vocabulaire utilisé en cours de séance est alors considéré comme *validé*, nous obtenons ainsi un premier vocabulaire en commun.

De 2015 à 2018, le MIM a accueilli en résidence une quinzaine d'artistes ayant une pratique de l'intermédia, afin qu'ils contribuent, par la diversité de leurs parcours à enrichir l'expérience commune. Ces artistes ont également été conviés à créer de nouvelles œuvres vidéomusicales, œuvres produites par le MIM lors d'événements publics.

### **3. Pratiques expérimentales**

J'explorerai, pour commencer, l'action qui consiste à *segmenter* l'œuvre. J'exposerai la façon dont les outils servant à *délimiter* les segments ont évolué en fonction de la capacité du groupe à catégoriser les segments, nos pratiques de l'analyse ayant eu pour effet de nous mener à considérer *segmentation* et *catégorisation* comme deux façons différentes d'appréhender une même perception - le besoin de segmenter apparaissant lorsqu'est perçu un discours qui se différencie de celui perçu précédemment et/ou de celui qui suit. La possibilité de dire *en quoi* il diffère devenant possible au fur et à mesure de l'élaboration de nos outils d'analyse, la réciproque est devenue vraie : il est devenu possible de dire en quoi cette partie est différente de cette autre, déterminant ainsi - mais cette fois de façon analytique - une segmentation.

Les précisions apportées par la catégorisation ont ainsi permis de mieux *délimiter* les segments. *Catégoriser* les segments sera donc une deuxième étape, je ferai alors retour sur la manière actuelle de catégoriser, mais aussi de *représenter* les segments dans une troisième partie.

#### **3.1. Segmenter et délimiter**

Afin de rendre compte des progrès réalisés, je représenterai l'expérimentation comme *sédimentant* progressivement les vocabulaires, les rendant moins flottants car plus denses, moins ductiles car mieux adaptés aux besoins apparus en cours d'expérimentation. En retour ces vocabulaires amèneront les pratiques pour des raisons similaires, les faisant également descendre au plus bas du champ expérimental considéré. Cette représentation des pratiques et des vocabulaires successifs se fera donc suivant un modèle que je dirai *sédimentaire* et qui, donnant une vision dynamique de ce qu'a été la recherche, laisse entrevoir, par intuition, des résultats potentiellement à venir.

Dans le tableau suivant, les années sont représentées verticalement : l'année 2013, située tout en haut, correspond au moment où les pratiques ont été introduites dans le processus de recherche ; l'année 2018, moment où sont recueillis les résultats de cette recherche, est située tout en bas. Considérant l'action *segmenter*, conservée de la pratique antérieure liée à l'analyse en UST, voici comment il est possible de représenter sa sédimentation :

2013		La première colonne indique tout en bas l'action de segmenter, qui a été introduite dans le protocole de recherche dès 2013 et qui a sédimenté jusqu'en 2018. Cette représentation permet de voir qu'est validée l'action qui consiste à segmenter les œuvres, notamment vidéomusicales, de 2013 à 2018 sans interruption puisque, traversant les années, elle va comme se déposer au fond de ce qui représente notre manière actuelle.
2014		
2015		La deuxième colonne montre que cette segmentation a été mesurée et représentée à l'aide d'un <i>time code</i> depuis l'origine de la recherche en 2013 jusqu'en 2016, date de début de l'utilisation du schéma tensif qui a permis, par la définition des directions en termes d'intensité et d'extensité, de préciser les débuts et les fins des processus. Ce mode de représentation de la segmentation disparaît alors au profit de l'utilisation des numéros (n°) de <i>frame</i> (image) de début et de fin des segments.
2016	Time code	
2017		Si la pratique de la segmentation à la volée requiert toujours l'usage du <i>time-code</i> (compteur), irremplaçable par la simplicité de sa mise en action, la représentation opérante actuellement passe par l'indication des numéros de <i>frames</i> (images) de début et de fin du segment.
2018	n° frame début - fin	
	segmenter	

Tableau 1. Sédimentation des pratiques, segmenter – 2018

On voit ici que l'action qui consiste à segmenter une œuvre en vue de l'analyser est restée au cœur des procédures analytiques, mais que les limites des segments se sont trouvées précisées grâce aux progrès effectués dans la *catégorisation* des segments. Et si, au début de la recherche, nous avons segmenté presque exclusivement en groupe, une fois ce vocabulaire sédimenté par la pratique collective, s'est ouvert progressivement un usage analytique de plus en plus individuel. Ainsi des analyses de segments d'abord et d'œuvres ensuite, ont-elles pu être réalisées par l'un des expérimentateurs pour être ensuite proposées en partage à l'ensemble du groupe aux fins d'expertise. Après l'action qui consiste à *segmenter* une œuvre, nous examinerons l'action complémentaire qui consiste à *catégoriser* les segments obtenus.

### 3.2. Catégoriser les segments

Réformant l'ensemble des conduites analytiques, j'ai été conduit, à partir de la pratique des Unités Sémiotiques Temporelles ainsi éprouvée par l'expérience, à créer un corpus lexical adéquat à ma problématique. Le couple de notions *avec direction* / *sans direction*, venu de l'analyse en UST, s'est révélé très structurant pour catégoriser les segments obtenus.

#### 3.2.1. Perception d'une direction

Nous allons voir dans le tableau suivant comment les termes *intensité*, *extensité*, *avec direction*, de provenances antérieures diverses, se sont trouvés fédérés par l'expérimentation autour de la notion *avec direction*. Comme dans le tableau précédent, la première colonne présente la succession des années du haut vers le bas, la sédimentation se fait donc en « entrant » par le haut (2013) et en allant vers le bas (2018) :

2013	concentration, focalisation, spatialité, spatialisation, extension	avec direction
2014		
2015		
2016		Processus
2017		4 directions 4 processus
2018		8 directions 8 processus
	intensité	extensité

Dans la première colonne on voit que la notion d'*intensité*, par ailleurs très usitée par les musiciens, a traversé notre pratique et s'est actualisée.

La notion d'*extensité*, visible en bas de la deuxième colonne, n'apparaît qu'en 2016, par suite de l'emprunt au schéma tensif, on voit cependant que des prémisses existaient, notant la présence dès 2013 des termes *concentration*, *focalisation*, *spatialité*, *spatialisation*, *extension*, toutes notions en lien avec l'*extensité* dont le cadre théorique faisait alors défaut.

Dans le troisième cadre on voit que les notions *direction*, puis *Processus*, venues d'usages antérieurs, se trouvent renouvelées par l'apport du schéma tensif qui m'a permis de définir quatre directions d'abord, puis huit, discriminant successivement quatre et huit processus.

Tableau 2. Sédimentation des pratiques, avec direction – 2018

- Les processus

Si j'appelle *direction* la ligne virtuelle, le vecteur, qui relie le moment originel de ce processus à son hypothétique achèvement - cette direction représentant alors le type d'information, au sens de « mise en forme », qu'élabore la conscience temporelle de l'audio-spectateur - alors se pose la question de la représentation de cette direction.

Afin de caractériser cette direction j'ai emprunté quelques notions de leur sémiotique tensive à Jacques Fontanille et à Claude Zilberberg (FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. 1998 - ZILBERBERG, C. 2006) et, plus particulièrement, leur représentation de l'intensité et de l'extensité, que j'ai adaptées à mon propos. Partant de l'hypothèse que ce qui permet la catégorisation par l'audio-spectateur d'un profil temporel résulte de sa perception dans le temps d'une matière modulée par une énergie, je propose de représenter cette relation énergie/matière dans un diagramme donnant en abscisse l'extensité, c'est-à-dire la matière dans son étendue, et en ordonnée l'intensité, c'est-à-dire l'énergie qui s'applique à cette étendue. Après avoir proposé les définitions de deux valences, l'*Intensité* et l'*Extensité* qui servent à construire le schéma tensif, j'ai été en capacité, courant 2016, de préciser la notion *avec direction*, indispensable à la définition de la notion *processus*.

Cette transformation, que je nomme alors *processus*, peut prendre des formes très diverses selon que la variation concerne le nombre d'objets perçus (apparition ou disparition d'objets, tant sonores que visuels), les changements de matière (le granuleux devient lisse ou inversement...). La variation peut également concerner l'amplitude ou l'intensité sonore et lumineuse, le déplacement spatial et même l'accélération ou la décélération d'une variation. Il est à noter que cette description est effective et peut s'appliquer pour chacun des deux médias qui nous occupent, visuel tout autant que sonore.

La valence « Extensité » décrit la variation de l'étendue, spatiale ou temporelle, variation qui se situe entre deux bornes antinomiques, par exemple : le concentré ou le diffus – le dénombrable ou l'indénombrable - le défini ou l'indéfini...

La valence « Intensité » peut également s'appliquer aux variations de vitesse d'émission, sonore ou lumineuse etc. Il s'agit d'un indicateur de la variation de la quantité d'énergie perçue (voir ci-dessous Schéma 1. Représentation du schéma tensif).

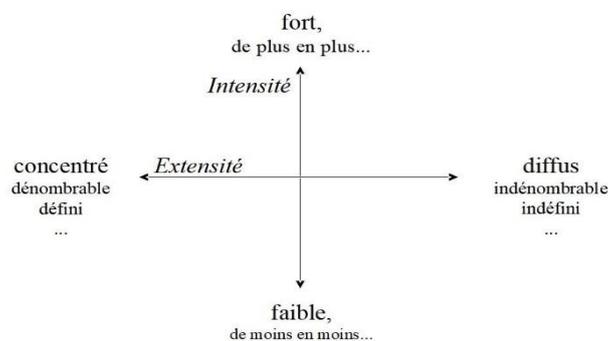


Schéma 1. Représentation du schéma tensif – 2018

Après une première tentative d'une division en deux dyades du schéma tensif, nous en expérimentons de manière concluante la division triadique. Ce schéma, ainsi constitué, permet alors de discerner de façon fonctionnelle ce qu'il faut comprendre par *processus*, jusqu'à en proposer une définition générale que précise ensuite justement une direction (voir ci-dessous Schéma 2. Division triadique du schéma tensif).

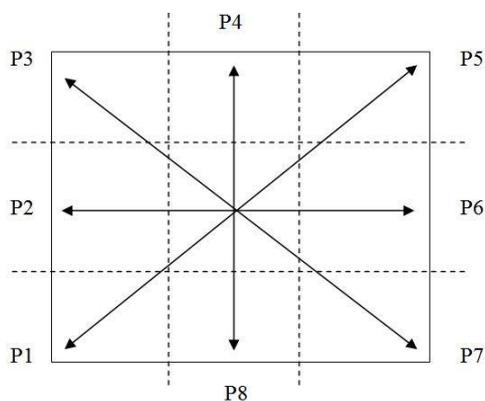


Schéma 2. Division triadique du schéma tensif – 2018

Je suis alors en capacité d'utiliser ces deux valences de façon complémentaire pour spécifier la transformation qui s'opère dans le temps sur la *matière* : son extensité, via *l'énergie* : son intensité. A partir des possibilités combinatoires de ces deux valences tels que représentés au schéma 2, je nomme 8 processus (P1, P2, P3.... P8), définis par leur direction respective<sup>4</sup> (voir ci-dessous Schéma 3. Les huit processus).

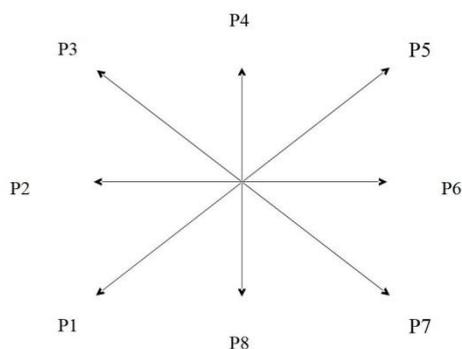


Schéma 3. Les huit processus – 2018

---

<sup>4</sup> Afin de rendre la compréhension plus aisée, tous les exemples donnés au 3.2 présentent un même profil temporel pour chacun des deux médias. Nous verrons au 3.3 que la notion d'*écart entre* les médias est essentielle pour comprendre la dialectique développée par la vidéomusique, les exemples se proposeront alors d'illustrer cette complexité relationnelle des deux médias.

Si l'audio-spectateur perçoit que :

- l'extensité semble tendre vers « concentré » et l'intensité semble diminuer, le processus sera désigné par l'étiquette « P1 »<sup>5</sup>.
- l'extensité semble tendre vers « concentré » et l'intensité reste égale, le processus sera désigné par l'étiquette « P2 »<sup>6</sup>.
- l'extensité semble tendre vers « concentré » et l'intensité semble augmenter, le processus sera désigné par l'étiquette « P3 »<sup>7</sup>.
- l'extensité semble rester égale et l'intensité semble augmenter, le processus sera désigné par l'étiquette « P4 »<sup>8</sup>.
- l'extensité semble tendre vers l'indénombrable ou l'indéfini et l'intensité semble augmenter, le processus sera désigné par l'étiquette « P5 »<sup>9</sup>.
- l'extensité semble tendre vers l'indénombrable ou l'indéfini et l'intensité reste égale, le processus sera désigné par l'étiquette « P6 »<sup>10</sup>.
- l'extensité semble tendre vers l'indénombrable ou l'indéfini et l'intensité semble diminuer, le processus sera désigné par l'étiquette « P7 »<sup>11</sup>.
- l'extensité semble rester égale et l'intensité semble diminuer, le processus sera désigné par l'étiquette « P8 »<sup>12</sup>.

### 3.2.2. Sans direction perçue

La façon dont la notion *sans direction*, l'autre terme du couple *avec/sans direction*, s'est peu à peu éclairée, entraînant et sédimentant avec elle les notions *phases*, *figure*, *réitération*, et *État*, est de nature toute différente, le schéma tensif n'entrant ici pour rien dans cette évolution (voir ci-dessous Tableau 2. Sédimentation des pratiques, sans direction) :

---

<sup>5</sup> Exemple de P1 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/GNvTcYb9lzBvgiq>

<sup>6</sup> Exemple de P2 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/UZyGRXJg395BVFx>

<sup>7</sup> Exemple de P3 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/GR3uV8Gt0rrtAzG>

<sup>8</sup> Exemple de P4 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/KbmkZuAZoJNs3YG>

<sup>9</sup> Exemple de P5 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/GwagugF4hmVnuxm>

<sup>10</sup> Exemple de P6 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/dNGOngq6tbJ5J3a>

<sup>11</sup> Exemple de P7 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cvVkBsCUecPxskc>

<sup>12</sup> Exemple de P8 => <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LA8tynH4DAK33pw>

	sans direction		
2013	figure, réitération	État élément(s) ne formant pas structure	phases E + P P + E     apPab apP / Pab Unité-Geste
2014			
2015			
2016			
2017			
2018			
	Figure(s) réitérée(s)	Elnfpst : 0 dir. / Xdir.	

Première colonne : les termes *figure* et *réitération*, venues de la lecture des définitions des UST se joignent afin de caractériser, dès 2014, le profil temporel Figure(s) réitérée(s).

Deuxième colonne : la notion État, également venue de la pratique des UST, se précise dès fin 2013 en un profil temporel que je nomme *élément(s) ne formant pas structure*, auquel j'ajouterai l'année suivante (2015) le qualificatif : *temporelle*. Noté Elnfpst, il se dédouble en deux sous-catégories : 0 dir. (aucune direction) et X dir. (multiples directions non fédérées).

Troisième colonne : les termes *phase* et *processus* trouvent en 2014 à se combiner pour donner deux profils temporels : État + Processus, notés E+P pour le premier, et Processus + État, noté P+E pour le second. Rebaptisés en 2015 appui-Processus (apP) et Processus-aboutissement (Pab), je les rassemble en 2016 sous la dénomination Unité-Geste, comprenant trois sous-catégories, caractérisées et nommées respectivement : appui – projection – aboutissement (apPab) ; appui – projection (apP) ; projection – aboutissement (Pab).

Tableau 2. Sédimentation des pratiques, sans direction – 2018

Je propose donc d'explorer successivement les trois comportements perçus que sont Figure(s) réitérée(s), Élément(s) ne formant pas structure temporelle et Unité-Geste.

- Figure(s) réitérée(s)

Résultant de la jonction des termes *figure* et *réitération*, la deuxième catégorie de perception temporelle que je distinguerai ici se caractérise par la réitération d'une ou de plusieurs figures, ainsi que par l'absence de direction globale. On appelle « figure » une identité structurée se détachant sur ce qui l'entoure et pour cette raison je nomme ce profil dynamique perçu *Figure(s) réitérée(s)*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Exemple de Figure(s) réitérée(s) : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6yMPxb2GtyIFMcZ>

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, qui indique qu'est perçu le profil « figure(s) réitérée(s) ». Ainsi, la réitération peut-elle apparaître dans la *régularité* d'apparition d'une figure, quand bien même cette figure serait méconnaissable à cause de cette variation, parce que cette régularité génère *l'attente de la répétition*.

- Élément(s) ne formant pas structure temporelle

Troisième de nos catégories de perception temporelle, *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* se caractérise par la perception d'une absence de direction globale et peut être perçue soit comme une absence totale de direction, soit comme une profusion de directions locales, non fédérées. Il existe par conséquent deux types différents pour cette catégorie : soit une absence de direction laissant le loisir de la contemplation à l'audio-spectateur<sup>14</sup>, soit une profusion de directions locales, non fédérées<sup>15</sup>. Dans ces deux cas, elle est reconnaissable à ce qu'elle ne propose aucun indice concernant l'avenir.

- Unité-Geste

Enfin, quatrième et dernière catégorie de temporel perçu, certains segments, inscrits dans une durée ne dépassant pas cinq secondes, se présentent comme une unité - une seule action, un seul geste - bien que lorsqu'on les analyse ils apparaissent comme composés de plusieurs phases. J'appelle cette catégorie de profil d'énergie perçu Unité-Geste.

Dans sa manifestation la plus « complète », cette Unité-Geste est perçue comme constituée de trois phases : la 1<sup>ère</sup> phase est un appui, l'énergie ne trouve pas à s'exprimer mais fait une sorte de « sur place » ; dans la 2<sup>e</sup> phase, l'énergie, de potentielle qu'elle était, devient cinétique et aboutit, dans un rapport de type causal, à une 3<sup>e</sup> phase que j'ai appelée, bien sûr, « aboutissement ».

J'identifie ainsi un type construit sur une succession très rapide de 3 phases : *appui-projection-aboutissement*<sup>16</sup> (apPab), mais également sous deux autres formes, *appui-projection*<sup>17</sup> (apP) et *projection-aboutissement*<sup>18</sup>(Pab). Il semble que l'Unité-Geste fonctionne

---

<sup>14</sup> Élément(s) ne formant pas structure temporelle, aucune direction :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Z8pc09zDWXBWSGt>

<sup>15</sup> Élément(s) ne formant pas structure temporelle, multiple direction :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/A6yd44NSY0mAJ4S>

<sup>16</sup> apPab : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Pj8qXep5J6OxwxY>

<sup>17</sup> apP : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iYSz0JrC6sI25j2>

<sup>18</sup> Pab : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/UIF4fl5SEYp8CQ0>

comme une agrafe entre les sections, souvent en tant que lien de type causal pour passer d'une proposition à une autre, assurant ainsi une continuité de discours ou, *a contrario*, pour interrompre celui-ci, soit de façon heurtée, sur le mode exclamatif, soit de façon suspensive, sur le mode interrogatif.

### 3.3. Représenter les segments

Pour représenter les différents profils dynamiques de chacun des deux médias, je propose un ensemble de pictogrammes, modulés suivant un code couleur discriminant le média auquel s'appliquent ces profils.

#### 3.3.1. Les pictogrammes

J'utilise pour cela des formes représentant les différents types de profils dynamiques : les huit processus, les figure(s) réitérée(s), les deux types d'Éléments ne formant pas structure temporelle, les trois modalités d'Unité-Geste. Je code ensuite ces formes au moyen de couleurs, suivant le média par lequel ce profil temporel est perçu : jaune pour le son, bleu pour l'image, et vert lorsque les deux médias expriment le même profil dynamique conjointement. Seule l'Unité-Geste, ici représentée (voir ci-dessous Schéma 4. Pictogrammes, formes et couleurs) suivant ses trois manifestations possibles, *1. Appui-Projection*, *2. Projection-aboutissement*, *3. Appui-Projection-aboutissement*, n'est pas colorée dans nos analyses, car l'identification de la manière dont les deux médias se combinent est difficile du fait de sa brièveté – jamais plus de cinq secondes – et serait par ailleurs de bien peu d'intérêt au regard de leur intrication intermédiatique et de leur fonction d'articulation des propositions (voir ci-dessous Schéma 4. Pictogrammes, formes et couleurs).

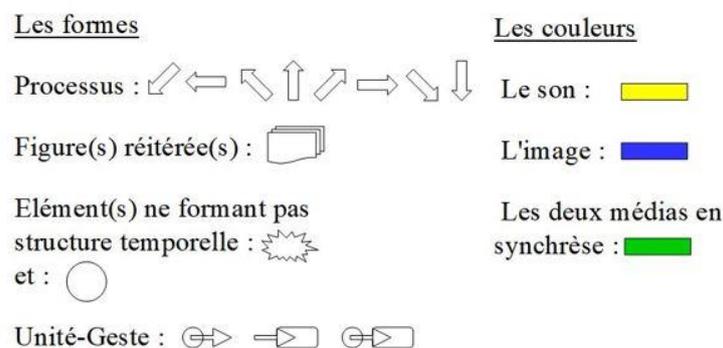


Schéma 4. Pictogrammes, formes et couleurs – 2018

### 3.3.2. L'écart entre les médias et la métaphorisation

J'ai écrit plus haut que l'œuvre intermédia requiert de l'audio-spectateur la perception dans le temps d'une multiplicité de médias, et que c'est lui, l'audio-spectateur, qui fait de leur juxtaposition une unité, qui construit dans le temps un seul et même discours. Cette unité ne se situe donc pas dans l'œuvre elle-même mais bien plutôt dans la perception que nous avons de « l'espace qui sépare » les constituants, sonore et visuel. En 2017 je pose que la perception est construite, au fil du temps vécu par l'audio-spectateur, à partir du dialogue qu'il fait mener aux différents constituants au sein de cet espace dialogique, que cet écart entre (JULLIEN, F., 2012) les médias est le lieu du dialogue, et que le sens émerge de ce « dialogue entre », que l'audio-spectateur fait mener dans le temps aux deux médias. Il apparaît alors judicieux, pour représenter un segment, non pas de faire la synthèse des deux médias afin de catégoriser la résultante, mais de donner à voir le devenir de chacun des deux médias, de représenter l'écart entre eux. La juxtaposition des deux représentations de ces deux devenirs permet de donner une image de la problématique proposée au déchiffrement de l'audio-spectateur, la métaphorisation qu'il lui est suggéré de faire.

Puisque l'œuvre vidéomusicale est encore en germe et à l'état d'expérience unique, émergente, il est possible de la penser *en devenir*, et d'imaginer que se construise, dans le temps et par la pratique, un art de la rhétorique propre à la vidéomusique comme, peut-être, aux arts interdiscursifs dans leur ensemble. C'est dans ce but que nous en avons exploré les quelques exemples réunis ici, ainsi que les observations et remarques les concernant.

- Un média est perçu comme suivant une direction, l'autre comme n'en suivant pas.

Pour illustrer ce point, voyons tout d'abord la représentation en pictogramme d'un premier exemple<sup>19</sup>, dans lequel le son est perçu comme un processus P1 alors que l'image semble dépourvue de direction, et décrite comme un profil dynamique ne formant pas structure temporelle. Le son sera représenté par le pictogramme jaune désignant un processus P1, tandis que l'image le sera par le pictogramme bleu : élément(s) ne formant pas structure temporelle. Le segment sera conséquemment représenté par la juxtaposition des pictogrammes de chacun des deux médias (voir ci-dessous Schéma 5. P1 (son) & Elnfst Odir. (image)).

---

<sup>19</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 5. P1 (son) & Elnfst Odir. (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/aIgOsTD6SIWbbqg>

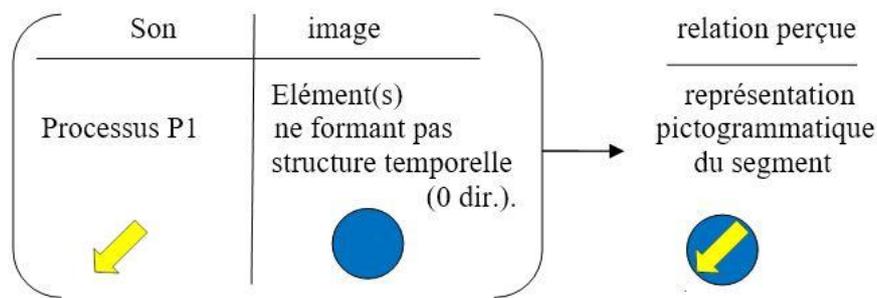


Schéma 5. P1 (son) & Elnfpst 0dir. (image) – 2019

Le Processus que je perçois dans le son, au contact de l’inertie que représente l’image, se trouvera vraisemblablement perçu comme freiné, ralenti, semblera peut-être perdre de sa raison d’être et s’effacer au profit de la permanence que représentera alors l’image. Si je me place maintenant du point de l’image, probablement percevrais-je plutôt le devenir immuable de l’image, en face duquel le son ira comme en renonçant. Si la signification « effectivement réalisée » de l’écart proposé dans cet exemple – qui semble comme s’approfondir au fur et à mesure que nous avançons avec lui dans le temps – est bien fonction de l’audio-spectateur – de son humeur, de son histoire personnelle desquelles nous ne savons rien – il est cependant vraisemblable que cette métaphorisation (RICŒUR, P. 1975 ; SPAMPINATO, F. 2008) se construira à partir, notamment, des conditions perceptives communes que je viens de décrire et de transcrire à l’aide des pictogrammes.

Considérons maintenant un exemple<sup>20</sup>, dans lequel le son serait perçu comme un processus de type P5 et l’image comme une figure(s) réitérée(s). Le son sera par conséquent représenté par le pictogramme jaune désignant un processus P5, tandis que l’image le sera par le pictogramme bleu qui symbolise Figure(s) réitérée(s). Comme vu précédemment, le segment sera alors représenté par la juxtaposition des pictogrammes de chacun des deux médias (voir ci-dessous Schéma 6. P5 (son) & figure(s) réitérée(s) (image)).

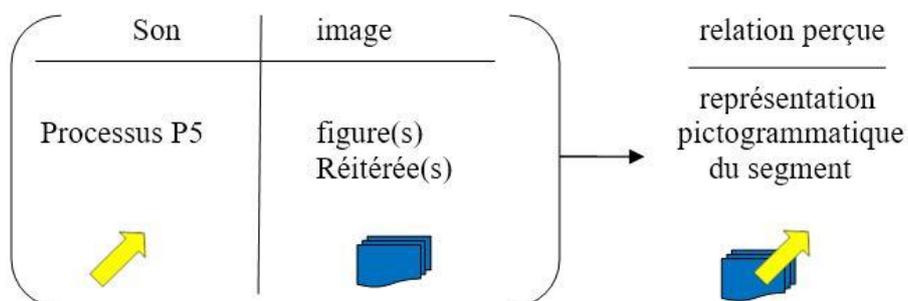


Schéma 6. P5 (son) & figure(s) réitérée(s) (image) – 2019

<sup>20</sup> L’exemple, qu’illustre le schéma 6. P5 (son) & figure(s) réitérée(s) (image), est consultable ici : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/MdViMZzIpmoaa39>

La rencontre de Figure(s) réitérée(s), vécue avec l'image, et du Processus, porté par le son pourra donner le sentiment de l'imminence d'un événement qui sera teinté d'inquiétude ou, simplement, de l'attente d'un dénouement à venir, selon ce que seront la durée du segment, la pente du processus, la vitesse d'exécution des réitérations et le tempérament de l'audio-spectateur. La relation, établie par lui entre les deux médias, semble ainsi comme déformer la transformation linéaire (P5) au profit d'une progression en escalier, donnant une modalité au processus que l'on pourrait dire « par palier » ou « scandé ».

Après avoir ainsi, dans les deux exemples précédents, examiné la relation que proposent à notre déchiffrement le son avec direction (P1 puis P5) et l'image sans direction (Eléments ne formant pas structure temporelle puis Figure(s) réitérée(s)), nous allons maintenant voir un troisième exemple<sup>21</sup> dans lequel le son sera perçu comme Figure(s) réitérée(s) et l'image comme un processus P5. On voit que ce troisième exemple fait réponse au précédent, les deux médias ayant, en quelque sorte, échangé leurs profils temporels perçus. Le son sera représenté par le pictogramme jaune Figure(s) réitérée(s), et l'image par le pictogramme bleu P5 (voir ci-dessous Schéma 7. figure(s) réitérée(s) (son) & P5 (image)).

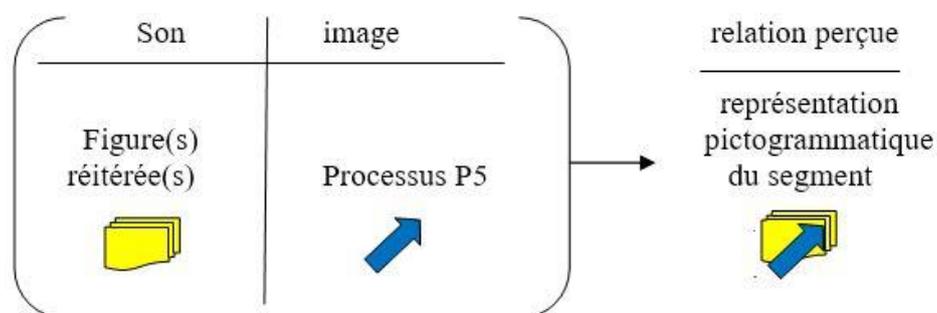


Schéma 7. figure(s) réitérée(s) (son) & P5 (image) – 2019

Ici aussi la relation entre le processus perçu cette fois dans l'image, et la réitération maintenant perçue dans le son, a pour effet de rendre possible la perception d'une progression par palier, indicateur de ce que la perception est bien la résultante de l'opération de métaphorisation qu'opère l'audio-spectateur en associant les deux modalités. Les caractéristiques de l'un et de l'autre se trouvent ainsi combinées, et cela bien que les vecteurs que sont les médias en soient de natures différentes.

<sup>21</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 7. figure(s) réitérée(s) (son) & P5 (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/gILfkYZCVgKEc0M>

- Les deux médias sont perçus comme suivant des directions opposées.

Voyons maintenant ce qu'il adviendra de notre perception temporelle si les deux médias présentent tous deux des processus que je dirai opposés quant à leurs directions. Ainsi, voici un premier exemple<sup>22</sup> présentant un P8 dans le son, et un P4 dans l'image, que j'écrirai ainsi (voir ci-dessous Schéma 8. P8 (son) & P4 (image) :



Schéma 8. P8 (son) & P4 (image) – 2019

Dans cet exemple (P8 dans le média son, P4 dans le média image), il est vraisemblable que l'on perçoive un effacement du son au profit d'une apparition de l'image, produisant l'équivalent d'une circulation de l'énergie entre les deux médias, comme l'écoulement de l'énergie d'un média dans l'autre, pourrait-on dire.

Il est également possible que l'audio-spectateur perçoive un mouvement semblable dans cet autre exemple<sup>23</sup>, pour lequel ce serait l'énergie de l'image qui s'écoulerait dans le son (voir ci-dessous Schéma 9. P4 (son) & P8 (image) :

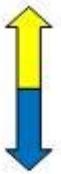


Schéma 9. P4 (son) & P8 (image) – 2019

On aperçoit avec ces deux exemples (schémas 8 et 9), combien le mouvement d'écoulement de l'énergie d'un média dans l'autre est bien inhérent à l'action métaphorique de l'audio-spectateur, puisque apparaissant en quelque sorte comme transcendant aux médias eux-mêmes.

Si cette assertion est bien exacte, alors nous sommes en droit d'espérer que l'énergie circule d'une façon semblable, même au sein d'un couple de processus dont les directions ne seraient pas situées selon la même valence, l'un exprimant son devenir selon la valence intensité

---

<sup>22</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 8. P8 (son) & P4 (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/WzY0ujJ76DHA7WR>

<sup>23</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 9. P4 (son) & P8 (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/ha4Lzjbajcz3606>

pendant que l'autre le ferait selon la valence extensité. Nous allons donc examiner deux nouveaux couples de processus, perçus selon cette configuration.

- Les deux médias sont perçus comme suivant des directions complémentaires.

Dans ce premier exemple<sup>24</sup> le son est perçu comme un P4 et l'image comme un P6 (voir ci-dessous Schéma 10. P4 (son) & P6 (image) :

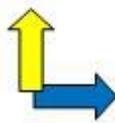


Schéma 10. P4 (son) & P6 (image) – 2019

Dans cet exemple (P4 dans le média son, P6 dans le média image), il est plausible de percevoir le *renforcement* du son comme soutenant la *diffusion* de l'image, la justifiant, pourrait-on dire, en créant ainsi la cause (ou l'effet) de cette expansion. Il est également possible de percevoir que c'est l'image qui en *se diffusant* est la cause (ou l'effet) de l'*augmentation* de l'*intensité* du son. Les deux vecteurs sont donc liés par l'interprétation qu'en fait l'audio-spectateur.

Examinons un exemple<sup>25</sup> dans lequel les valences de l'exemple précédent ont été échangées, maintenant le son allant en *s'élargissant dans l'espace* alors que l'image *gagne en intensité* lumineuse (voir ci-dessous Schéma 11. P6 (son) & P4 (image) :



Schéma 11. P6 (son) & P4 (image) – 2019

Probablement, dans ce cas, établissons-nous l'association perceptuelle entre l'extension spatiale et fréquentielle du son et le devenir de plus en plus lumineux de l'image. Ce n'est donc pas seulement l'écoulement de l'énergie d'un média dans l'autre qui opère ici, mais bien une action transverse aux deux valences, Intensité et Extensité, qui fait que l'audio-spectateur combine les deux modalités temporelles pour produire du sens.

---

<sup>24</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 10. P4 (son) & P6 (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/f9515UjzJ3omubu>

<sup>25</sup> L'exemple, qu'illustre le schéma 11. P6 (son) & P4 (image), est consultable ici :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/NnCbXMsipRiDYuV>

## Conclusion

En commençant cet article je m'interrogeais sur cette « expression sensorielle unifiée » dont se réclame la vidéomusique, et je me demandais selon quelles procédures il serait possible d'analyser ce qui s'exprime de cette manière « sensorielle unifiée ». Mon attention s'est portée sur l'élaboration d'un ensemble lexical et d'une méthode d'analyse qui permettent d'analyser non pas l'œuvre, mais l'œuvre telle qu'elle est *perçue* - par un groupe ou une personne, durant une ou plusieurs séances, à partir d'un ou de plusieurs dispositifs successifs - en relation *transductive*, c'est-à-dire du point de vue du sujet s'individuant car faisant système avec l'œuvre qu'il individue. À partir de l'axiome dialogique j'ai été amené à trouver la source de cette interdiscursivité dans la variation de l'écart entre les médias telle que perçue par l'audio-spectateur. C'est donc bien ainsi, dans une approche en communauté de pratique et au travers de la manière dont nous interprétons le monde dans le temps, que j'ai été conduit à concevoir, le discours propre à l'œuvre vidéomusicale. Enfin, en permettant la transcription de la succession interprétée par l'audio-spectateur du discours entre les médias, ma proposition d'écriture pictogrammatique a ouvert la possibilité d'un déchiffrement de l'œuvre vidéomusicale perçue.

Il est désormais possible d'analyser le potentiel perceptif temporel d'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 de ses segments constitutifs entre eux, et de ce point de vue d'expliciter les trajets, les rencontres, les configurations, la discursivité de l'œuvre telle qu'elle se donne à percevoir par nous. A partir de l'expression du potentiel, énoncé par les moyens qui viennent d'être dits, nous sommes maintenant en capacité d'expliciter la singularité dialogique d'une œuvre pour une personne à un moment donné du temps. Autrement dit, la personne qui analyse, qu'elle soit compositeur, critique d'art ou simple audio-spectateur, est maintenant capable de nommer et de montrer ce qui peut être perçu dans tel segment, dans telle œuvre, dans des termes qui sont audibles par d'autres que lui, ou bien, par lui, dans un temps différent de celui de l'analyse. Dans la perspective d'un enseignement des arts aux non-spécialistes cette possibilité d'exposer sa perception, à soi comme aux autres, en première personne, organisée selon un vocabulaire commun, argumentée à partir d'une interprétation créative en co-construction, me semble présenter un fort potentiel pour la communauté enseignante. Il est à noter qu'ici rien n'est dit de la manière dont chacun perçoit effectivement, encore moins de la manière dont il faudrait percevoir, notamment parce que, pour un même individu, 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 avec l'œuvre.

## Bibliographie

BAKHTINE, M. (2003). *Pour une philosophie de l'acte*, préface de S. Bocharov, annotations de S. Averintsev, trad. Par G. Capogna Bardet, Paris, L'âge d'homme.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.

JULLIEN, F. (2012). *L'écart et l'entre Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée.

HUSSERL, E. (1964). *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Préface de Gérard Granel, Paris, PUF.

Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM). (1996). *Les Unités Sémiotiques Temporelles - Éléments nouveaux d'analyse musicale* Livre/CD. Marseille, Documents Musurgia (épuisé).

\_\_\_\_\_ (2002). *Les Unités Sémiotiques Temporelles – Nouvelles clés pour l'écoute* Cédérom PC/Mac (jusqu'à OS 9). Marseille, Edition MIM.

RICŒUR, P. (1975). *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

SIMONDON, G. (2007). *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, préface de B. Stiegler, Paris, Éditions Aubier.

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

ZILBERBERG, C. (2006). *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.