



HAL
open science

L'émergence de la sémiologie temporelle dans la vidéomusique

Jean-Pierre Moreau

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Moreau. L'émergence de la sémiologie temporelle dans la vidéomusique. L'émergence en musique - Dialogue des sciences, 2019. hal-02293896

HAL Id: hal-02293896

<https://hal.science/hal-02293896v1>

Submitted on 22 Sep 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.

L'émergence de la sémiologie temporelle dans la vidéomusique

Jean-Pierre Moreau – Compositeur

Président du laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM)

Chercheur associé à AMU, CNRS, PRISM « Perception, Représentations, Image, Son, Musique », Marseille, France.

« [...] la poétique de la Relation n'est pas une poétique du magma, de l'indifférencié, du neutre. Pour qu'il y ait relation il faut qu'il y ait deux ou plusieurs identités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant. » (Glissant, E., 1996)

Apparue à la suite des technologies numériques, dans les années 1980, la vidéomusique est un art dont la pratique est à rapprocher de l'art des sons fixés sur support électronique. Cette pratique consiste à *enregistrer* les sons et les images puis à les *monter*, c'est-à-dire à organiser de façon concrète leur succession. Le terme *montage* trouve son origine dans la pratique cinématographique du métier de *monteur* - dont, premiers d'entre eux, Dziga Vertov et Lev Koulechov, pionniers du film expérimental soviétique des années 1920 – ce terme, donc, est entré dans le vocabulaire du compositeur avec la pratique de la musique concrète qui s'est, elle, développée dans les années 1940 à partir des travaux de Pierre Schaeffer et de leurs applications dans les compositions musicales notamment de Pierre Henry, François Bayle et Bernard Parmegiani.

La technologie numérique, apparue au grand public dans les années 80, permet que l'acte même de création artistique soit radicalement différent de ce qu'il était précédemment : ainsi le mélange peut se faire dès la conception, sans recours nécessaire à un script ; la gestion des mémoires est simplifiée par une indexation qui permet de retrouver l'élément recherché, rendant possible l'improvisation et le glanage ; enfin, potentiellement, le « matériau » que l'artiste travaille est d'emblée *audiovisuel* et c'est tout le processus d'instauration de l'œuvre qui s'en trouve radicalement transformé... Cela amène, dans les années 1990, le compositeur Jean Piché à proposer le néologisme « vidéomusique » pour désigner cette nouvelle pratique artistique.

On peut lire chez Bernard Stiegler une première raison de cette possibilité de transfert d'action, et par conséquent de vocabulaire, entre cinéma et musique sur support électronique : « Tout cela n'est possible que parce que la structure de la conscience est de part en part cinématographique, si l'on appelle cinématographique en général ce qui procède par *montage d'objets temporels*, c'est à dire *d'objets constitués par leur mouvement*. » (Stiegler, B., 2001)

La perception du flux temporel, l'audio-spectateur.

Il semble alors opportun de poser la question de l'analyse de ce flux temporel, et d'orienter l'examen de la question de l'*émergence du sens* en partant du point de vue de la perception de l'audio-spectateur (Chion, M., 2000) perception qui résulte de la relation dialogique (Bakhtine, M., 2003) de cet audio-spectateur à l'œuvre vidéomusique. Nous considérons les œuvres intermédia comme des *nœuds de relation*, tissées notamment mais non-exclusivement, nous le verrons plus loin, des médias qui les composent, et c'est les conditions de ce tissage, de cette *composition*, que nous examinerons. C'est ici à dessein que nous faisons

appel à ce mot de « composition », rejoignant en cela une pratique connue. Christian Accaoui nous rappelle que, en effet, en Occident et depuis l'apparition au IX^e siècle des premières polyphonies, nous sommes en contact avec des œuvres qui nécessitent de savoir entendre la multiplicité :

« 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 « démultiplier », 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. » (Accaoui, C, 2008)

La relation dans l'œuvre, la fabrication du discours.

De la même façon que l'œuvre polyphonique, nous pensons que la réception d'une œuvre intermédiaire demande à l'audio-spectateur de percevoir une multiplicité qu'il unifie dans la durée, dans le Temps. C'est lui, l'audio-spectateur, qui par sa perception - dialoguant avec l'œuvre intermédiaire, l'interrogeant et donc l'informant - 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. L'attention s'appuie pour cela sur l'expérience immédiate passée (rétention¹) ainsi que sur les nécessités présentes ou à venir, elle est maintien, invention ou organisation de données multiples en vue de l'action (protention) ; c'est en ce sens qu'elle est *information*. Ce principe dynamique trouve à s'accomplir dans la conscience de l'audio-spectateur, permettant l'émergence de ce que nous appelons « Le discours ».

Nous disons qu'une des spécificités de l'œuvre vidéomusicale est alors cette capacité à faire exister une altérité au sein d'une même entité et, à la suite de Gilbert Simondon (1924-1989), que 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'individuation, 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] » (Simondon, G. a, 1964) et ainsi, en tant qu'elle est le résultat d'une opération, elle devient :

“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 suppose que le sujet fait partie du système dans lequel est posé le problème perceptif, la perception ne saurait s'accomplir.” (Simondon, G., 2007.)

Il nous faut dès-lors poser la question de l'interprétation : suivant quels procédés se construit-elle dans une œuvre vidéomusicale ?

¹ Rétention (retenue mémorielle) et protention (projection vers l'à-venir) sont les termes utilisés par Husserl pour définir l'attention, comme conscience du temps du sujet qui observe le phénomène (Husserl E., 1964).

La relation à l'œuvre, de l'analogie à la métaphore.

Depuis Aristote, on sait que notre perception du monde se fait en suivant les principes de similitude, d'analogies², 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-sonore³. Nous inspirant des travaux de Paul Ricœur, notamment dans son ouvrage *La métaphore vive*, (Ricœur, P., 1975) nous proposons de considérer cette relation audiovisuelle suivant le modèle de la *métaphore* et, à la suite de Gadamer de nommer *métaphorisation* (Gadamer, H.-G., 1996) cette relation rhétorique qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre vidéomusique. Parce que surgit 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.

Cette capacité de l'audio-spectateur à métaphoriser lui donne ainsi, après qu'il ait repéré des analogies de comportement, la possibilité d'interpréter ses sensations, de construire du sens, afin 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.

On le voit, il s'agit d'une relation double, à propos de laquelle on peut 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.

De la métaphore à la catégorisation.

Est-il alors possible de discerner, dans ces « profilés d'écoulement d'énergie dans le temps » perçus par l'audio-spectateur, des invariants permettant une catégorisation et nous rapprochant ainsi d'une herméneutique du discours intermédiaire tel que transduit par l'audio-spectateur ?

J'ai décrit ailleurs (Moreau, J.-P., 2016) comment, partis du constat de l'inadéquation des Unités Sémiotiques Temporelles (UST) à la problématique spécifique à l'analyse de la relation intermédia, nous avons reposé les conditions de nouveaux protocoles de recherche. Voici l'ensemble des notions qui, apparue progressivement au fil des années de pratique et d'expérimentations, nous sert actuellement à désigner et à caractériser les quatre types de profilé d'énergie dans le temps que nous avons discerné dans le corpus d'œuvres qui n'a cessé depuis 2013 de s'enrichir d'œuvres nouvelles.

2 « L'homme est un animal mimétique » (Aristote, 1980)

3 « [...] Aristote souligne [...] l'extrême banalité de la mimésis, pratique si commune qu'elle permet de définir l'homme comme un animal mimétique. Avant d'être culturelle et artistique, la mimésis est en effet une aptitude naturelle à produire puis à reconnaître des représentations intellectualisées du monde sensible : c'est une médiation que la raison opère sur la perception pour produire des images, processus qui est à la source de toute connaissance, celle de l'enfant comme celle de l'adulte. » (Gefen, A., 2002)

Processus, noté « P ».

Nous nommons « Processus » un profilé temporel perçu comme orienté suivant une *direction*.

Ceci implique la perception d'au moins un facteur de variation perçu, par analogie de comportement, soit simultanément sur la dyade audiovisuelle, soit alternativement sur l'un puis l'autre des deux médias. Il arrive également que la dyade soit perçue selon une direction via un seul des deux médias, l'autre pouvant alors indiquer comme une *modalité de l'action*.

Direction : A partir de son vécu antérieur (rétention) l'audio-spectateur émet une hypothèse (protention) concernant le point d'arrivée de la transformation qui s'opère dans le temps sur la matière audiovisuelle via l'énergie. Nous appelons *direction* la ligne virtuelle qui relie le moment originel de ce processus à son hypothétique achèvement. Le 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 s'agit d'une liste non exhaustive, puisque basée sur la métaphore, perpétuelle création...

Intensité - Extensité : Ces deux valences sont utilisées pour spécifier la transformation qui s'opère dans le temps sur la matière audiovisuelle (Extensité) via l'énergie (Intensité). Elles n'expriment aucune vérité intrinsèque mais sont utilisées ici pour représenter certaines des forces perçues lors d'une relation d'individuation. Relation unique parce que vécue par un sujet unique, l'analyse de cette relation est par conséquent toute aussi subjective.

La valence « Extensité » s'applique aussi bien au son qu'à l'image, dans la variation de leur étendue, spatiale ou temporelle. Cette variation se situe entre deux bornes antinomiques, par exemple : le concentré ou le diffus – le dénombré ou l'indénombrable - le défini ou l'indéfini...

La valence « Intensité » s'applique aussi bien au son dans la variation de son amplitude, vers le faible ou vers le fort, qu'à l'image dans la variation de sa luminosité. Elle peut également, comme dit plus haut, 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.

Pour caractériser cette direction, nous empruntons à l'analyse tensive de Fontanille et Zilberberg (Fontanille, J. ; Zilberberg, C., 1998) le schéma tensif qui, découpé de façon triadique, permet de nommer 8 types de processus suivant leur direction. Ce schéma réunit les deux valences, l'extensité est représentée par un vecteur qui va du concentré au diffus, et l'Intensité par un vecteur qui va du fort au faible :

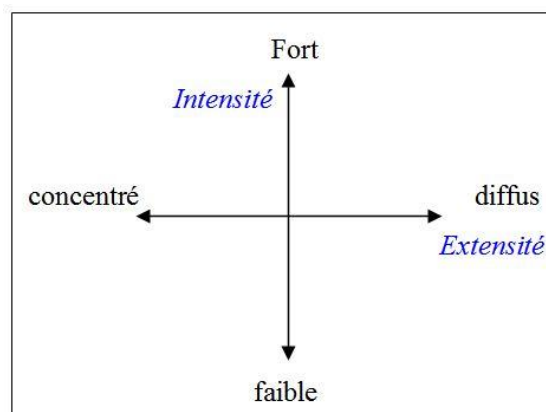


Tableau 1 - « Schéma tensif. »

En divisant cet espace en deux triades, l'une s'appliquant à l'Intensité l'autre à l'Extensité, on obtient huit directions possibles pour représenter un Processus :

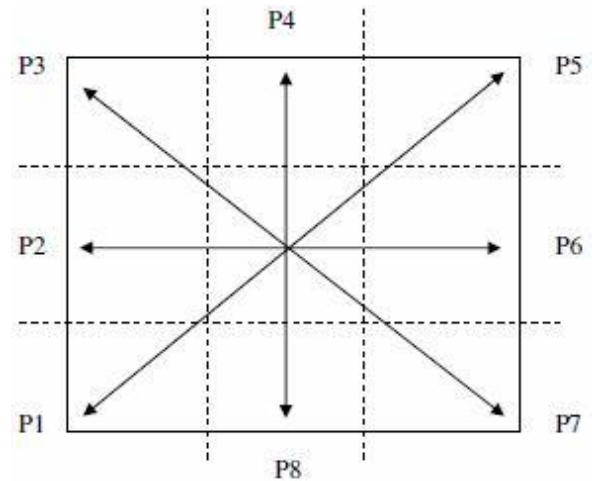


Tableau 2 « les 8 représentations possibles d'un Processus »

JPM. 2016

P1 : L'Extensité va vers le concentré et l'Intensité va en diminuant.

P2 : L'Extensité va vers le concentré et l'Intensité reste égale.

P3 : L'Extensité va vers le concentré et l'Intensité va en augmentant.

P4 : L'Extensité reste égale et l'Intensité va en augmentant.

P5 : L'Extensité va vers le diffus et l'Intensité va en augmentant.

P6 : L'Extensité va vers le diffus et l'Intensité reste égale.

P7 : L'Extensité va vers le diffus et l'Intensité va en diminuant.

P8 : L'Extensité reste égale et l'Intensité va en diminuant.

Figure(s) réitérée(s), noté Fig réit.

Ce type de segment se caractérise par la perception d'un niveau d'organisation, la réitération de figure(s), ainsi que par l'absence de direction globale. On appellera « figure » l'objet de la perception d'une identité structurée se détachant sur ce qui l'entoure.

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. Ainsi, la réitération peut-elle être perçue dans la *régularité* d'apparition d'une figure, quand bien même cette figure serait-elle méconnaissable à cause de cette variation, parce que cette régularité génère l'attente de la répétition.

Elément(s) ne formant pas structure temporelle, noté Elnfpst.

Cette catégorie de segment se caractérise par la perception d'une absence de direction globale. Cette absence globale peut être due soit à une absence totale de direction – générant un effet de disponibilité, d'absence de contrainte...soit à une profusion de directions locales, non fédérées. – créant un effet de brouillard, de tohu-bohu...

Unité-Geste.

Parce qu'inscrits dans un temps court, certains segments se présentent comme une unité - une seule action, un seul geste -, bien que perçus comme constitués de deux ou trois phases : La 1^{ère} phase est un *appui*, l'énergie ne trouve pas à s'exprimer mais fait une sorte de « sur place », dans la 2^{ème} phase l'énergie, de potentielle qu'elle était, devient cinétique et aboutit, dans un rapport de type causal, à une 3^{ème} phase que nous avons appelée *aboutissement*. Au complet nous avons donc un type construit sur une succession très rapide de 3 phases : appui-Projection-aboutissement, noté apPab.

Du temps perçu au temps représenté.

Les exemples précédents, pour des questions de clarté du propos, ne donnaient à voir et à entendre que des médias dont l'écart se présentait comme une constante. Intervalles simples, un peu à la manière de l'octave en musique, ce sont ces écarts « à l'identique » que nous avons repéré tout d'abord. Mais la plupart des œuvres présentent d'autres configurations, d'autres combinatoires de ces différents profilés temporels et l'intervalle *entre* les médias se présente bien plutôt comme la variable sur laquelle l'audio-spectateur métaphorise et il nous a fallu, pour le mettre en évidence, chercher comment représenter cet espace du dialogue. Nous proposons, pour représenter les différents profilés dynamiques⁴ de chaque média, un ensemble de pictogrammes, que nous modulons par un code couleur permettant de discriminer le média auquel s'appliquent ces profilés :

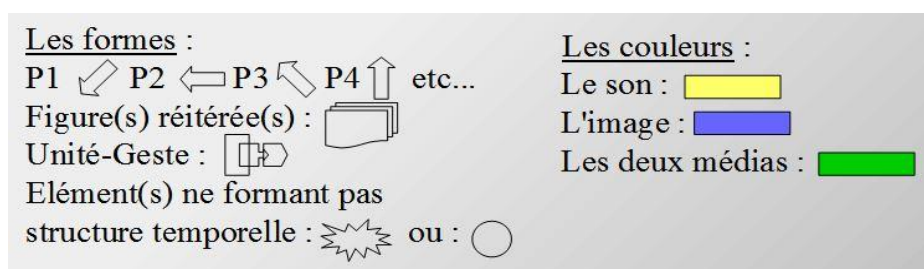


Schéma 1 - « Pictogrammes :les formes, les couleurs ».

JPM. 2016 –

a/ Supposons maintenant un segment, pour lequel nous percevrions le son comme P1 alors que le mode de temporalité de l'image, sans direction, serait décrit comme Elément(s) ne formant pas structure temporelle. Au moins deux perceptions seraient alors envisageables. Le Processus sonore, de par sa relation à l'inertie, que manifeste 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 interprétation⁵, nous l'écrirons comme la superposition des deux pictogrammes P1/jaune et Elnfst/bleu :

⁴ Processus, Figure(s) réitérée(s), Eléments ne formant pas structure temporelle, Unité-Geste.

⁵ 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.

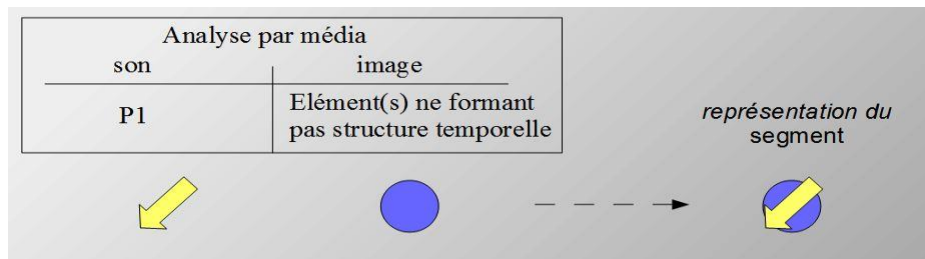


Schéma 2 - « représentation d'un segment : P1 pour le son – Elnfpst pour l'image ».

JPM. 2016

b/ Supposons à présent un segment pour lequel nous percevrions le son comme P5, alors que le mode de temporalité de l'image serait 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 d'inquiétude ou d'espoir...

Nous transcrivons ce segment en combinant cette fois les deux pictogrammes P5/jaune et Fig.réit./bleu :

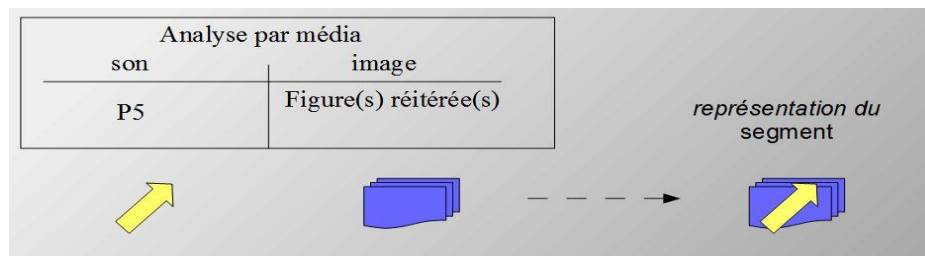


Schéma 3 - « représentation d'un segment : P5 pour le son – Fig. réit. pour l'image ».

JPM. 2016

c/ Troisième exemple pour lequel, cette fois, c'est le son qui est 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 réitération dans le son pourront être combinée plutôt 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 :

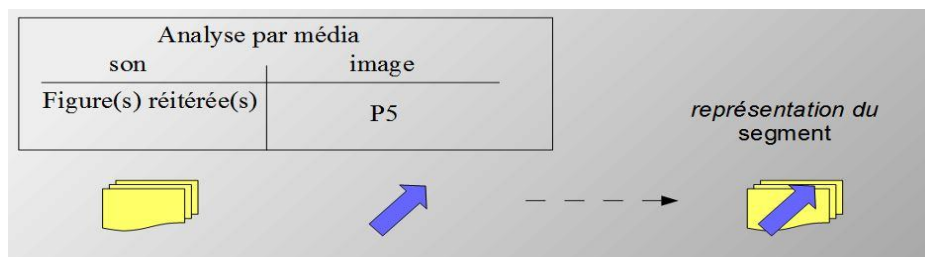


Schéma 4 - « représentation d'un segment : Fig. réit. pour le son – P5 pour l'image ».

JPM. 2016

Pour conclure.

Nous avons posé que la réception d'une œuvre intermédia demande à l'audio-spectateur de percevoir une multiplicité dans le temps 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. Il faut conclure de ceci que cette unité ne se situe donc pas dans l'œuvre elle-même, mais qu'elle émerge de la perception que nous avons de l'espace qui sépare les constituants, sonore et visuel, perception construite au fil du temps vécu par l'audio-spectateur qui fait système avec l'œuvre. Il s'agit d'une mise en tension dans l'écart entre les médias, à la façon dont la décrit François Julien :

« Le propre de l'écart – et c'est là pour moi l'essentiel – est qu'il n'est, par suite, pas proprement aspectuel ou descriptif, comme l'est la différence, mais *productif* – et ce dans la mesure même où il met en tension ce qu'il a séparé. *Mettre en tension* : c'est à quoi l'écart doit d'opérer. » (Jullien, F., 2012)

C'est pourquoi nous disons que cet *écart* entre les médias est le lieu du dialogue, et que c'est de ce dialogue *entre*, que l'audio-spectateur fait mener dans le temps aux deux médias, que le sens émerge. Ainsi, le sens n'est situé ni dans l'œuvre, ni dans l'audio-spectateur, il *émerge* du système formé dans le temps par l'audio-spectateur en relation dialogique à l'œuvre audio-visuelle.

Bibliographie

Accaoui C., « L'art du temps » in *Musique et temps*, p.7-26, Paris, Edition Cité de la musique, 2008.

Aristote., *La poétique*, préface de Tzvetan Todorov, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, 1980.

Bakhtine, M., *Pour une philosophie de l'acte*, préface de S. Bocharov, annotations de S. Averintsev, traduc. G. Capogna Bardet, Paris, Ed. L'âge d'homme, 2003.

Chion, M., *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, 2ème édition, Paris, Nathan, 2000.

Fontanille, J. ; ZILBERBERG, C., *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga, 1998.

Gadamer H.-G.. *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.

Gefen, A., *La Mimèsis* Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, 2002.

Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

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

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

Moreau, Jean-Pierre, « Vers les Unités Sémiotiques Temporelles Intermédias ? », in : *SON - IMAGE – GESTE : Une interaction illusoire ?* Sous la direction de Lenka Stranska et Hervé Zénouda, ISBN : 978-2-343-06904-3, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 227-238

Ricœur Paul. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Simondon, G., a, *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, Paris, PUF, 1964.

Simondon, G., b, *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.

Stiegler, B., *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.