



HAL
open science

De la perception à la représentation - Analyser l'œuvre vidéomusicale

Jean-Pierre Moreau

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Moreau. De la perception à la représentation - Analyser l'œuvre vidéomusicale. EME éditions, EAN13 : 9782806637475, 2021, CREArTe, Grazia Giacco ; John Didier, ISBN : 978-2-8066-3747-5. hal-03265295

HAL Id: hal-03265295

<https://hal.science/hal-03265295>

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

De la perception à la représentation

Analyser l'œuvre vidéomusicale

Jean-Pierre Moreau
Compositeur
Docteur en musicologie

Président du laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM)
Cité de la Musique, 4 rue Bernard du Bois, 13001 Marseille, France

Chercheur associé :
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (Perception, Representations, Image, Sound, Music),
31 chemin Joseph Aiguier, CS 70071, 13402 Marseille Cedex 09, France

Aix Marseille Univ, ADEF (Apprentissage, Didactique, Evaluation, Formation),
52 Avenue Escadrille Normandie-Niemen - 13013 Marseille, France
Programme GCAF (le Geste Créatif et l'Activité Formative)

Cet ouvrage a été publié avec l'aide du laboratoire Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (Perception, Representations, Image, Sound, Music), 31 chemin Joseph Aiguier, CS 70071, 13402 Marseille Cedex 09, France.

Résumé

Je m'exerce depuis 2007 à un art en émergence : la vidéomusique, œuvre fixée sur support électronique « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée », selon la définition qu'en donne le compositeur Jean Piché, inventeur du néologisme. Elle se présente à moi comme le fait la musique, c'est-à-dire comme un système dynamique qui se déploie dans le temps. L'écoute, du compositeur comme de l'audio-spectateur, de par l'hybridité et la nécessité de chercher à comprendre ce qu'ils ne perçoivent qu'intuitivement, se trouve ainsi remise en question : comment écouter ce qui se donne à voir ?

Afin d'être en possibilité de proposer des réponses aux questions posées par ce nouveau devenir commun du visuel et du musical, j'ai animé pour le laboratoire MIM un atelier de recherche destiné à permettre à l'ensemble des personnes partageant cette expérience, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire, dans la continuité d'une pratique d'analyse musicale qui a permis en d'autres temps l'invention des Unités Sémiotiques Temporelles (laboratoire MIM et al., 1996).

Nous avons ainsi élaboré en co-construction un vocabulaire et un système de représentation de ce qui, potentiellement, est à l'œuvre dans la relation audiovisuelle perçue par l'audio-spectateur. Les moyens de l'analyse, maintenant constitués, permettent au compositeur de faire retour sur l'œuvre vidéomusicale – réalisée ou en cours de réalisation – également de fédérer plusieurs créateurs – compositeur, artiste vidéo et auteur – dans une réalisation dont les lignes de force auront été préétablies en commun.

Table des matières

Résumé	1
Introduction	4
I. La vidéomusique : une pratique émergente.....	7
1.1. Les arts du montage.....	9
1.1.1. Le cinématographe.....	9
1.1.2. Expérimentations - Théories.....	10
1.1.3. Le montage au cinéma – Dziga Vertov, Lev Koulechov.....	11
1.1.4. Le montage en musique : la musique concrète	14
1.2. Les réseaux.....	15
1.2.1. Structures d’accompagnement transdisciplinaire	16
1.2.2. Laboratoires de recherche et création	17
II. La vidéomusique : un art de la relation	20
2.1. Le dialogisme	21
2.1.1. Une relation intertextuelle	21
2.1.2. Une relation intermédiatique	22
2.1.3. Une relation interdiscursive	23
2.2. Image et Son : l’audiovisuel, le cinéma, la vidéomusique.....	24
2.2.1. André Souris et André Bazin / une interrelation de médias	24
2.2.2. Michel Chion / une perception globale hiérarchisée	25
2.2.3. Jean Piché / une expression sensorielle unifiée : la vidéomusique.....	26
2.3. Un art du temps	27
III. Œuvrer...	30
3.1. Une relation de relation	31
3.1.1. La relation « dans » l’œuvre	31
3.1.2. La relation « à » l’œuvre.....	32
3.2. Métaphoriser.....	33
3.2.1. La conduite du discours	33
3.2.2. La transduction, l’individuation - identité & altérité	37

IV. Construire une méthode analytique	38
4.1. Réflexions préalables.....	38
4.1.1. Montage / démontage ?.....	38
4.1.2. Les Unités Sémiotiques Temporelles	39
4.1.3. Quelle catégorisation ?.....	40
4.2. Le protocole expérimental	41
4.2.1. Finalités conditionnant le protocole expérimental.....	41
4.2.2. Le groupe d'expérimentateurs	42
4.3. La pratique expérimentale	43
4.3.1. Segmenter une œuvre.....	44
4.3.2. Catégoriser les segments d'une œuvre.....	45
V. Nouvelle pratique - nouveaux outils	47
5.1. Les profils temporels perçus.....	47
5.1.1. Processus.....	47
5.1.2. Figure(s) réitérée(s).....	49
5.1.3. Élément(s) ne formant pas structure temporelle	50
5.1.4. Unité-Geste	50
5.2. Analyser une vidéomusique.....	51
5.2.1. Catégoriser les segments.....	51
5.2.2. Représenter	52
5.2.3. La structure du discours	54
5.3. Un exemple d'analyse.....	55
5.3.1. Analyse de l'extrait n°1	56
5.3.2. Analyse de l'extrait n°2	59
5.3.3. Analyse de l'extrait n°3	61
5.3.4. Analyse de l'extrait n°4	62
5.3.5. Une multiplicité de temporalités enchâssées	64
On pourrait dire l'intuition	66
Index	68
Figures et Tableaux.....	70
Bibliographie.....	71

Introduction

« Vous dites : le réel, le monde tel qu'il est. Mais il n'est pas, il devient ! Il bouge, il change !... L'on est plus prêt de cette réalité en disant... il "se présente" : ce qui signifie qu'il n'est pas là, existant en tant qu'objet. Le monde, le réel, n'est pas un objet. C'est un processus. » (Cage, Pour les oiseaux : Entretien avec Daniel Charles, 1981, p. 80)

Depuis que je la mets en pratique, l'action de « composer » se présente à moi comme étant le problème du tissage et du sens : je cherche à joindre, à faire se rejoindre, les matériaux, les personnes, les usages, les actions, au moyen de sons et de textes. Cela se fait parfois en assemblant des fragments musicaux déjà utilisés ailleurs, parfois en empruntant le style ou la couleur de tel ou tel auteur ou compositeur. Bien plus qu'à des fréquences ou à des rythmes, je me suis intéressé toutes ces années à tisser ces lignes de force. J'aime établir des relations entre des choses disparates qui, une fois assemblées, se révèlent avoir un lien ; lien d'autant plus fort, d'autant plus porteur de sens, qu'elles en semblaient dépourvues lorsqu'elles étaient hors relation, semblant étrangères l'une à l'autre, alors que, dès que tissées ensemble, elles se « reconnaissent », s'éclairent, se complètent et apparaissent sous la forme une nouvelle entité, porteuse d'un sens nouveau.

Je suis entré au laboratoire Musique et Informatique de Marseille, le MIM¹, en janvier 2007, cherchant là des outils qui me permettraient d'établir plus avant ce type de relations, en les bâtissant sur un « langage » que je pensais être moins culturel, plus archétypal. Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), outil d'analyse du musical élaboré au croisement des deux problématiques que sont la sémiose et le temporel perçu, correspondaient parfaitement à cette attente. Les séminaires d'analyse, hebdomadaires, permettaient alors une pratique de l'analyse en « UST » d'une façon collégiale et intuitive et cette approche de la musique par son aspect le plus perceptif - le geste et la conduite de l'énergie dans le temps - concordait à ce que je ressentais, et que je ressens toujours aujourd'hui, comme essentiel dans la pratique musicale et sa compréhension.

Depuis ses origines en 1984 le laboratoire Musique et Informatique de Marseille s'est construit autour de l'idée qu'il est utile à un artiste d'ajouter à sa pratique artistique une réflexion sur cette pratique et c'est une des raisons qui a permis que, dès mon arrivée, je m'y sente en bonne compagnie. Jacques Mandelbrojt, artiste plasticien membre du MIM, dans son article « La pensée gestuelle dans la science comme dans l'art », paru en 2007 dans la revue *Alliage*, cite à propos de sa pratique artistique l'artiste chinois du XI^e siècle Su Tung P'o :

« Avant de peindre un bambou il faut que le bambou pousse en votre for intérieur. C'est alors que les yeux concentrés, le pinceau à la main, la vision du bambou surgit devant vous. Cette vision saisissez-la aussitôt car elle peut disparaître aussi rapidement que le lièvre à l'approche du chasseur » (Mandelrojt, 2007).

En parallèle à cette situation de disponibilité attentive de l'artiste et pour faire suite à l'évocation du lièvre et du chasseur, voici les réflexions de Baptiste Morizot à propos du pistage et de la traque comme pratique à l'origine des capacités cognitives particulières à l'espèce *Homo sapiens* :

¹ Association loi 1901 créée en 1984, fédérant des compositeurs, des auteurs, des plasticiens.
<http://labo-mim.org/>

« [...] l'un des phénomènes décisifs de l'homínisation réside dans la transformation il y a plus de deux millions d'années d'un certain primate au régime à dominante frugivore, dans un écosystème forestier africain, en un omnivore à dominante carnivore dans un écosystème de savane. Cette combinatoire historique là : un primate frugivore devenu carnivore est une singularité de l'espèce humaine. » (Morizot, 2018, p. 163)

Morizot précise plus loin (p. 167) cette singularité :

« Tout le problème revient [...] au fait que nous sommes des corps de frugivores devenus pisteurs carnivores, c'est-à-dire des visuels condamnés à trouver des choses invisibles. [...] Pour trouver sans odorat des choses invisibles, la solution fut d'éveiller l'œil qui voit l'invisible, l'œil de l'esprit. [...] Ce n'est donc pas la carnivorie qui constitue l'événement central [...] ; ni la chasse comme prédation et dévoration [...] mais le *pistage*. »

L'activité de pistage pourrait donc être la matrice de la recherche, que celle-ci suive le modèle scientifique, réputé plutôt rigoureux, essentiel, ou le modèle artistique, réputé plutôt non-rigoureux, contingent, existentiel.

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. Dès 2007, avec l'amicale complicité de l'artiste plasticien Jacques Mandelbrojt qui m'a confié environ deux cents encres numérisées, j'ai composé de l'image en mouvement et du son, à partir de percepts que je leur pensais communs, liés à la conduite de l'énergie dans le temps. Voici la note de programme de cette réalisation audio et visuelle, numérisée sur support électronique :

« J'ai imaginé cette vidéo comme une sorte de lieu virtuel, un musée imaginaire dédié au monde pictural de Jacques Mandelbrojt, un monde dans lequel tous les éléments présents seraient organisés en synergie. Les domaines visuel et auditif se répondent de manière organique, l'espace et les vitesses sont conditionnés à l'énergie disponible dans un lien de causalité, les nécessités d'une rupture ou d'un enchaînement sont régies par une règle narrative... tout semble donc conforme à la réalité. C'est la raison pour laquelle je l'ai appelée vrai(semblable)ment. » (Moreau, 2008)

J'ai nommé l'œuvre audiovisuelle résultant de ce travail *vrai(semblable)ment*, la posant comme on pose une équation - le « semblable » pris comme en étau entre le « vrai » et le « ment » - elle apparaît ainsi sous une forme qui permet de la situer vraisemblablement quelque part entre le « vrai(semblable) » et le « (semblable)ment ». La pièce a été créée en mai 2008.

À partir de l'introduction de l'image dans mon travail, il s'est produit un déplacement dans ma pratique compositionnelle. Désormais la question ne se pose plus à moi sous la forme : « comment concilier, fédérer de l'exogène pour obtenir du différencié » mais, puisque l'origine même de mon travail se trouve en des matières si essentiellement différentes que l'image en mouvement et le son, mon attention se porte dorénavant sur la distance qui les sépare et mon effort sur leur rapprochement, jamais réalisé, toujours différé, dans un désir d'expression commune qui vise à un devenir commun. Au laboratoire MIM, notre réflexion sur nos pratiques nous est alors apparue comme devant être revisitée. Il nous fallait reposer les bases de nos questionnements et j'ai proposé pour cela l'étude d'une pratique artistique émergente qui semblait bien correspondre à nos propres expérimentations, la *vidéomusique*, forme d'œuvre qui allie « musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée », pour reprendre la définition qu'en donne le compositeur Jean Piché, inventeur dans les années 90 du néologisme.

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 l'atelier d'expérimentation que j'ai animé à partir de 2011 pour le laboratoire MIM, atelier destiné à permettre à l'ensemble des personnes partageant cette expérience, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire². Ici, Baptiste Morizot semble comme nous encourager, il écrit, toujours dans son ouvrage (*Sur la piste animale*, p. 181) :

« Interpréter et reconstruire sont deux types d'activité qui sont omniprésents dans le pistage. Elles sont bien antérieures à l'existence du texte, qui n'apparaît qu'il y a trois ou quatre mille ans. [...] C'est le pistage qui permet de penser les conditions de possibilité de l'apparition de la pensée symbolique, du mot parlé, du mot écrit – qui sont des avatars de l'empreinte. »

Or, à ce moment, nous n'avions que l'empreinte laissée en nous par l'œuvre, les mots qui permettraient la pensée symbolique nous faisaient défaut. Il m'a alors semblé nécessaire de repartir de nos pratiques d'écoute, afin de construire un vocabulaire adéquat à décrire le pisteur interprétant la piste, c'est-à-dire - pour ce qui nous concerne - l'audio-spectateur dans son action de déchiffrement de l'œuvre.

Quelle piste nous faut-il suivre ? Quels moyens avons-nous de la déchiffrer ?

² Cet ouvrage est pour partie extrait du mémoire de la thèse que j'ai soutenu le 8 décembre 2018 à l'Université d'Aix-Marseille et présenté sous l'égide de l'école doctorale 354 et du laboratoire UMR 7061 PRISM, AMU-CNRS pour obtenir le grade universitaire de docteur en musicologie. Le Jury était composé de Mitsuko ARAMAKI : HDR/CNRS, Aix-Marseille Université – Examinatrice ; Catherine CHOMARAT : Professeure / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Examinatrice ; François DELALANDE : Chercheur INA-GRM - Chercheur invité ; John DIDIER : Professeur / Haute École Pédagogique de Lausanne – Examinateur ; Christine ESCLAPEZ : Professeure, musicologie / Aix-Marseille Université – Directrice ; Grazia GIACCO : MCF, HDR / ESPE Université de Strasbourg – Rapporteuse ; Laurent POTTIER : Professeur, musicologie / Université de Saint-Etienne – Rapporteur ; Vincent TIFFON : Professeur, musicologie / Université de Lille – Directeur.

I. La vidéomusique : une pratique émergente

« À la Renaissance florentine, les artisans ont inventé la perspective et le quadrillage de l'espace ; puis les peintres flamands ont inventé les nouveaux médiums, l'huile et le vernis ; et aujourd'hui, la simulation numérique apporte une nouvelle esthétique, le codage des sons et des images. »
(Debray, Aujourd'hui, c'est le laid qui intéresse plus que le beau, 2013)

La vidéomusique...

À la fin des années 1980, apparaît une pratique liée aux capacités de production et de diffusion des hybridités nouvelles qu'apportent l'ordinateur et l'Internet, que le compositeur Jean Piché définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » (Piché, Faculté de musique - Université de Montréal, s.d.). Cette pratique consiste à *enregistrer* les sons et les images puis à les *monter*, avec pour finalité une expression artistique qui semble plus proche de la démarche concrète d'un Pierre Schaeffer que du « ciné-œil » du cinéma soviétique. À la suite de Jean Piché, j'appellerai *vidéomusiques* les œuvres produites dans cette esthétique. Cette origine double, cinématographique autant que musicale, liée au développement des technologies numériques et des nouvelles hybridités, explique en partie la diversité des parcours des artistes qui la pratiquent. Ces artistes, aussi bien informaticiens, musiciens que plasticiens, se rapprochent alors de structures nouvelles, génératrices et détentrices de ces nouvelles technologies, afin de participer à leur élaboration ainsi qu'à leurs usages. Issus de la technologie numérique, les logiciels traitant les signaux audio et vidéo³, permettent la rencontre des images et des sons dès la captation, sans recours nécessaire à un script, le « matériau » que l'artiste travaille est d'emblée pensé comme *audiovisuel* et c'est tout le processus d'instauration de l'œuvre qui se trouve ainsi radicalement transformé.

La vidéomusique - dernière-née du mouvement commencé à la fin du XIXe siècle avec les moyens d'enregistrement de l'image et du son - apparaît au croisement de la musique électroacoustique dont provient Jean Piché et de la technologie numérique qui la rend techniquement possible. Déjà, à la fin des années 1930, le cinématographe trouve à se compléter avec le son et la musique pour s'instituer sous la forme narrative que l'on appelle « cinéma » et, dans les années 1960, l'industrie musicale propose à la consommation de ce qu'il est alors convenu d'appeler le *grand public*, une combinaison nouvelle de son et d'image : le vidéo-clip. Ce dernier, réduisant le plus souvent l'image à n'être qu'une *illustration* de la chanson⁴, permet pour l'essentiel son exploitation commerciale sur les médias audiovisuels de masse, la télévision et le cinéma. La proposition « vidéomusique » de Jean Piché, historiquement ancrée dans la musique électroacoustique, tente de s'en distinguer par la volonté déclarée d'une expression *unifiée* des deux médias, inclinant ainsi à la rencontre des images et des sons dès leur captation, sans devoir nécessairement recourir à un script ; le « matériau » que l'artiste imagine et travaille⁵ peut d'emblée être pensé comme *audiovisuel*, générant un processus d'instauration de l'œuvre différent de celui du cinéma qui nécessite l'intervention en synergie de nombreux métiers du son ainsi que de l'image.

Bien qu'une longue histoire liée à cette capacité à l'hybridation, au métissage, nous ait été donnée à vivre aux travers de différentes expressions et sous différentes formes - du motet,

³ Au-delà même de ces logiciels le téléphone portable peut être utilisé, et même par des enfants très jeunes, pour créer des séquences audiovisuelles exportables sur les plateformes internet comme *Youtube* et *Vimeo*.

⁴ Jusque-là diffusée par les deux médias sonores, le disque et la radio.

⁵ Les actions - *couper, copier, coller* - sont des pratiques communes aux deux médias.

de l'opéra, de la comédie musicale, du ballet et de la chanson, aussi bien que de l'oratorio ou de la messe - les moyens utiles à l'analyse de ces œuvres semblent inadéquats à expliciter les œuvres audiovisuelles vidéomusicales ainsi définies⁶. Devant le manque de moyen de déchiffrement de cette nouvelle expression du sensible, j'ai tenté de transposer dans un premier temps, les Unités Sémiotiques Temporelles - outils résultants d'un travail antérieur à destination de l'analyse musicale, basés sur la perception de l'écoulement de l'énergie dans le temps et éprouvés par la pratique collective – qui semblaient pouvoir être utilisés pour repenser la problématique temporelle, à la lumière des similitudes quant à la manière de se donner à voir et à entendre que partagent les deux médias. Cette première approche, très intuitive, trouvant ses limites, le besoin d'établir une méthodologie ayant pour finalité d'y remédier est alors apparu.

Je commencerai par évoquer la pratique du *montage*, caractéristique que la vidéomusique partage avec les *arts du montage*, dont la pratique vidéomusicale semble *émerger*. Dans un deuxième temps j'irai chercher les conditions matérielles de cette émergence dans les *réseaux*, laboratoires de recherche et création ainsi que les structures transdisciplinaires qui l'accompagnent dans la réalisation et la production.

⁶ Au regard de cette tendance certaine au métissage, l'idée de « musique pure » apparue au XIXe siècle pour promouvoir une sorte d'autonomie du sonore, transcendante à toute autre activité humaine, semble dénuée de tout intérêt et sera tenue hors de mon propos. Je ne ferai pas non plus appel à la notion de « musique descriptive », puisque les deux appellations se font référence l'une à l'autre, et que rejetant l'une, je récusé l'autre.

1.1. Les arts du montage.

Le terme *montage* trouve son origine dans la pratique, d'origine cinématographique, du métier de *monteur* dont, premiers d'entre eux, Dziga Vertov et Lev Koulechov, pionniers du film expérimental soviétique des années 1920. Cette pratique consiste dans un premier temps à *enregistrer* les images et les sons⁷, souvent sur des supports différenciés puis, dans un second temps, à les *monter*, c'est-à-dire à organiser de façon concrète leur succession, leur rencontre. Si cette opération, qui semble se résumer à « assembler des fragments », nous est maintenant devenu tellement évidente et naturelle qu'on pourrait la penser comme constitutive du cinéma, il n'en est cependant rien.

1.1.1. Le cinématographe

Au tout début du cinématographe⁸, à la fin du 19^e siècle, le premier film des Frères Lumière *La sortie de l'usine Lumière* (1895), ainsi que les films qu'ils tournent dans ces années-là ne sont pas encore « montés » avec des plans différents se succédant. Ils se présentent, mentionne Camille Bui, comme des « [...] ensembles de plan très courts, au cadre fixe [...] » dans lesquels des vues

« [...] montrent à la fois la vie quotidienne des Parisiens (des enfants jouant au *Bassin des Tuileries*, 1896, des bébés et leurs nourrices à la pouponnière de Paris dans *Porchefontaine*, 1897-1899...), des événements officiels ayant lieu dans la capitale (*Le Tsar à Paris*, 1896, *Revue du 14 juillet à Longchamp*, 1898...), mais aussi divers lieux parisiens tels que dans *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel* (1897-1898) constitué de vues qui révèlent le Palais du Trocadéro à travers la structure métallique de la tour, ou encore la circulation des passants et des véhicules *Place de la République* (1896-1897) ou *Place de l'Opéra* (1896). » (Bui, 2014, pp. 746-747)

La ville donne alors à voir un tel foisonnement d'activités hétérogènes qu'elle semble proposer un espace privilégié aux artistes en quête d'expériences nouvelles. Ce foisonnement d'activités, les expérimentateurs de cet art nouveau s'essaient à le traduire : moyens de transport, humains et marchandises, lieux et voies des différentes activités humaines, atmosphère industrielle... On peut y voir « des machines qui avancent, s'arrêtent pour laisser échapper un flux, en avaler un autre puis reprendre leur course à travers la ville. Les passagers des transports en commun forment une foule de citadins anonymes affluant vers leurs lieux de travail ou de loisirs, se pressant sur les avenues » (Bui, pp. 747-748). Ainsi, la plupart des films expérimentaux ont naturellement pour cadre les grandes métropoles et pour personnages principaux les mutations qu'engendre la technologie.

Un expérimentateur de talent, Georges Méliès⁹, prestidigitateur et metteur en scène de théâtre de profession, va s'emparer de ce nouveau médium et lui inventer un premier vocabulaire poétique. À partir de procédés techniques appropriés que sont le fondu enchaîné, le gros plan, le ralenti, l'accélééré, l'usage de caches et de maquettes, l'arrêt sur image, il aboutit

⁷ Des caméras permettant d'enregistrer le son en même temps que l'image ne seront utilisées qu'à la fin des années 1920 / début des années 1930.

⁸ *Cinématographe* est la marque, déposée en 1895 par les frères Auguste et Louis Lumière, d'un appareil permettant de faire des prises de vue puis de projeter ces prises de vue sur un écran. Ce terme est construit à partir du grec ancien *kinēma* (mouvement) et *gráphein* (écrire).

⁹ « Georges Méliès (1861-1938) est considéré comme l'un des pionniers du cinéma. Venu du monde du spectacle et de la magie, il découvre le cinématographe lors de la première projection publique donnée par les frères Lumière le 28 décembre 1895. Il réalisera près de 600 films, plein de magie et d'ingéniosité, apportant la dimension artistique à une industrie naissante. Considéré comme le précurseur des effets spéciaux et le créateur du premier studio de cinéma, Georges Méliès connut une renommée mondiale avec le film *Le Voyage dans la lune* (1902) avant de finir ruiné. » (Lumni, s.d.)

à ce que nous appellerions maintenant des « effets spéciaux » qui, procédant de la fabrication de plans successifs, sont susceptibles d'être *montés* entre eux. En 1902 il tourne son film *Le voyage dans la lune*, premier film de science-fiction, qui connaît un succès considérable.

1.1.2. Expérimentations - Théories

Dès les années 1910, ce mouvement s'étend, aux arts plastiques dans leur ensemble, tous concernés par la pratique du « collage » qui consiste à extraire des éléments d'objets déjà existants pour les réassembler, les *monter* sur un même support : découpes de photos, fragments de tapisserie, tous matériaux possibles à réemployer, dans un détournement qui nie la création *ex nihilo*. « Chacune des diverses avant-gardes (Cubisme, Futurisme, Dadaïsme, Constructivisme, Surréalisme...) participe à l'élaboration d'une esthétique collagiste inévitablement plurielle. », décrit Jean-Marc Lachaud (2000), et il ajoute :

« Dans un premier temps, l'artiste puise et sélectionne au cœur de la réalité un ensemble de morceaux hétéroclites. [...] Dans un second temps, il assemble [...] et met en rapport (de manière conflictuelle) les pièces de ce puzzle. Il les juxtapose, les superpose, les mixe. Ces brisures du réel, arrachées à leur univers habituel, sont insérées, sans toutefois perdre leurs propriétés originelles et leur mémoire, au sein d'une structure mouvante. » (Lachaud, 2000)

L'action qui consiste à couper et à coller, pour « monter » de l'hétéroclite par prélèvement sur de l'usuel, marque ainsi une pratique que l'on pourrait rapprocher d'un « geste type », propre à l'époque, en opposition aux procédés industriels qui enferment le prolétaire, ses gestes, son quartier, dans la répétition du même, à l'identique : rationnel, mesuré, homogène, précis.

Après la première guerre mondiale¹⁰, le cinéma va devenir l'art de prédilection de toutes les théories et de toutes les expérimentations, en lien avec la ville industrielle et ses masses prolétariennes. Partout, en Europe et dans le monde, des mouvements révolutionnaires prolétariens se font connaître et les artistes s'organisent en comités divers afin de contribuer à la révolution. Ainsi en Allemagne, Hans Richter¹¹, « Peintre, cinéaste, militant politique, théoricien de l'art, professeur de cinéma et historien du mouvement Dada [...] » (Genton, 2010, p. 49), dirige en avril 1919 le *comité d'action des artistes révolutionnaires*, durant « l'éphémère phase communiste de la République des conseils de Munich ». Lorsqu'après l'échec politique de ce comité il est expulsé de Bavière, il s'installe

« [...] au nord-est de l'Allemagne, en Lusace, à Klein Kölzig, dans une maison que possèdent ses parents ; Eggeling et son épouse le rejoignent. Tandis que le mouvement Dada s'étend à différentes capitales européennes, notamment à Berlin et à Paris, les deux peintres redécouvrent l'antique format du "rouleau" ¹² qui vise à donner à la peinture une dimension temporelle, l'observateur saisissant dans le temps le mouvement vertical, horizontal, diagonal, résultant d'une confrontation et d'une transformation des formes élémentaires et des lignes. » (Genton, p. 50)

Ainsi, dès le début des années 1920, Richter peint des rouleaux aux titres de « Fugue » et de « Prélude » et va travailler avec Viking Eggeling¹³ à la réalisation de *films abstraits* montrant

¹⁰ Industrielle dans la production des moyens de destruction, rappelons que les pertes humaines s'élevèrent à 18,6 millions de morts, dont près de la moitié de civils.

¹¹ 1888-1976.

¹² « Hans Richter renvoie en 1952 aux origines très anciennes, égyptienne et chinoise, de cette forme de peinture dans « Easel – Scroll – Film », Magazine of Art, fév. 1952, p. 78-86. Une traduction française de Florence Tissot a été insérée dans le livret du dvd Dada Cinema, 1921-1927, *op. cit.*, sous le titre suivant : « Chevalet – rouleau – film ». » note 4, (Genton, p. 50)

¹³ Lund (Suède) 1880 – Berlin (Allemagne) 1925.

« la vie des formes et des lignes dans le temps » (Genton, p. 50). Ces films abstraits vont porter des titres également empruntés au domaine musical : *Rythme 21* et *Rythme 23* pour Richter ; *Symphonie diagonale* pour Eggeling, marquant ainsi leurs intérêts respectifs pour la temporalité musicale et le rythme.

1.1.3. Le montage au cinéma – Dziga Vertov, Lev Koulechov

En Russie, le renversement du régime tsariste de février 1917, mené sous la conduite des mencheviks¹⁴, conduit à l'insurrection révolutionnaire bolchevique et aboutit, en octobre 17, à la prise du pouvoir politique par les conseils ouvriers (Soviets)¹⁵. Apparaissent nombre d'institutions nouvelles, dont l'organisation *LEF*, Front Gauche des Arts (*Levyi Front Iskusstv*), revue soviétique d'avant-garde, *constructiviste*¹⁶, fondée notamment par Vladimir Maïakovski¹⁷, à laquelle participent les cinéastes Sergueï Eisenstein¹⁸ et Dziga Vertov¹⁹. Au sujet de ce qui fait leur travail expérimental, Barthélemy Amengual²⁰ écrit que

« Tous, et Vertov aussi bien, se reconnaissent dans le montage. C'est qu'en vérité leur cinéma se pensait non comme récit, non comme reportage (sauf dans les documentaires, particulièrement nombreux), mais comme discours d'images. Le muet y incitait. Tous inventaient un langage. » (Amengual, 2006, p. 42)

Dans son article « Abstraction et cinéma en Russie », Valérie Pozner²¹ précise ce que le terme « montage » recouvre chez Vertov :

« Vertov rêve d'un cinéma qui soit un "art d'imaginer les mouvements des choses dans l'espace", "une géométrie dynamique, des courses de points, de lignes, de surfaces, de volumes"²². Le montage doit "être un extrait géométrique du mouvement au moyen d'une alternance captivante des images" ; le scénario notera "les signes graphiques du mouvement". » (Pozner, Abstraction et cinéma en Russie, 2009)

On voit combien le mouvement est le résultat de la transcription qu'en opère le montage, dans une construction, non dans une restitution naturaliste, continue Pozner plus loin.

¹⁴ Mencheviks : « minoritaires » en russe. Lors de la scission du Parti social-démocrate de Russie (POSDR) en 1903, il est procédé à un vote concernant l'organisation et la stratégie du parti à la suite duquel s'oppose Mencheviks et Bolcheviks. Les Mencheviks dénonceront le coup d'État bolchevique d'octobre et seront contraint à la clandestinité en 1918.

¹⁵ Les bolcheviks, « majoritaires », en russe, sont les membres de la fraction qui suit Lénine lors de la scission du POSDR en 1903. Ils se constituent alors en parti indépendant et, après la prise de pouvoir d'octobre 17, fondent le Parti communiste de Russie en mars 1918.

¹⁶ « Le constructivisme est une tendance artistique apparue en Russie vers 1913. Il se concentre sur la composition géométrique rigoureuse et est par conséquent non figuratif. Par ce procédé, les artistes du constructivisme (du latin "constructio" = "construction") aspirent en même temps à une certaine tectonique ; le caractère constructiviste de leur art repose sur le fait de créer une composition au moyen d'éléments géométriques simples. » (GmbH, s.d.)

¹⁷ Vladimir Vladimirovitch Maïakovski (1893-1930) poète et dramaturge futuriste soviétique.

¹⁸ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Riga 1898 – Moscou 1948. Concernant le montage dans son travail on consultera l'excellent site du « Forum des images » dans lequel Jacques Aumont explore ce que Eisenstein a appelé le « montage d'attractions » (Aumont, 2009)

¹⁹ Dziga Vertov, né David Abelevich Kaufman, Bialystok 1896 – Moscou 1954.

²⁰ Barthélemy Amengual, critique et historien de cinéma, spécialiste du cinéma soviétique, collaborateur notamment aux revues *Les Cahiers du cinéma*, *Cinémaction*, *Études cinématographiques*, *Jeune Cinéma*, *Les Cahiers de la Cinémathèque* et *Positif*, auteur de monographies sur S. M. Eisenstein, Charles Chaplin, René Clair, Dziga Vertov, G. W. Pabst, Alexandre Dovjenkoet.

²¹ Valérie Pozner, chargée de recherche au CNRS, historienne du cinéma, spécialiste du cinéma russe et soviétique.

²² "My. Variant manifesta" (Nous, variante du manifeste), *Kinofot*, 1922, n° 1, p. 11-12. Cité par Valérie Pozner (Abstraction et cinéma en Russie, 2009)

« On est très loin de la “fixation du fait” telle que l’envisage le LEF. La “vie prise sur le vif” est pour Vertov le matériau de départ d’une analyse et d’un ordonnancement du chaos, grâce à la caméra et au montage. Il n’est effectivement jamais question pour lui de transcrire la réalité telle quelle : “Jusqu’à présent, nous violentions la caméra en la forçant à copier le travail de notre œil. Mieux c’était copié, plus on était content de la prise de vue. Désormais nous libérons la caméra et la faisons fonctionner dans une direction opposée, très éloignée de la copie”²³. » (Pozner, 2009)

Bien que complexe, cette position qui consiste à documenter de façon artistique n’est pas contradictoire dans la pratique du documentaire de ces artistes novateurs, précise dans un autre article (2006) Valérie Pozner, car ils :

« [...] cherchent à rompre avec le langage cinématographique existant, en Russie comme à l’étranger, en renouvelant tant les genres que l’écriture du scénario, le jeu de l’acteur, le rapport au profilmique, les mouvements d’appareil, les figures, le montage. Cette rupture passera pour beaucoup par le documentaire, la pratique du tournage et du montage des actualités. » (Pozner, "Joué" versus "non-joué" : la notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS, 2006, p. 91)

Cet art du montage repose, comme on le voit, sur de nombreuses expérimentations. L’une des plus célèbres, nommée « effet Koulechov » car attribuée à Lev Koulechov (1899-1970), réalisateur qui a longtemps enseigné à « l’Institut cinématographique de Moscou », est relatée par le cinéaste Vsevolod Poudovkine²⁴ en ces termes :

« Nous fîmes, Koulechov et moi, une expérience intéressante. Nous empruntâmes à un film quelconque plusieurs gros plans du célèbre acteur russe Mosjoukine. Nous avons choisi des gros plans fixes où il n’exprimait aucun sentiment du tout — des gros plans neutres. Nous juxtaposâmes ces gros plans, identiques les uns aux autres, avec d’autres fragments de films selon trois combinaisons différentes. Dans la première, le gros plan de Mosjoukine était immédiatement suivi par un plan d’une assiette de soupe posée sur une table. Il était clair et incontestable que Mosjoukine était en train de regarder cette soupe. Dans la seconde, le visage de Mosjoukine jouxtait des plans montrant un cercueil où reposait une femme morte. Dans la troisième, le gros plan était suivi par l’image d’une petite fille jouant avec un amusant ours en peluche. Lorsque nous montrâmes les trois combinaisons à un public qui n’avait pas été mis dans le secret le résultat fut époustouflant. Les spectateurs s’enthousiasmèrent pour le jeu de l’artiste. Ils observaient son humeur maussade devant la soupe oubliée, ils étaient touchés et émus par la tristesse profonde avec laquelle il regardait la défunte et ils admiraient la façon dont il esquissait un sourire de ravissement à surveiller le jeu de la fillette. Pourtant nous savions que dans ces trois cas le visage était exactement le même. » (Laberge, 1986, pp. 153-154)

En montrant à quel point le jeu d’un acteur peut être interprété différemment suivant le contexte dans lequel il est perçu, Koulechov et Poudovkine font ainsi la démonstration de la puissance suggestive de l’action qui consiste à faire se succéder les images. On voit alors combien le montage est un art de la mise en contexte, un art de la relation, un art du temps, j’y reviendrai.

Pour l’art soviétique, le temps de l’invention libre va se refermer à la fin des années 1920 / début des années 1930. Dans son article « Alors l’art se souleva », paru dans *Le Monde diplomatique* d’octobre 2017 consacré à la révolution soviétique d’octobre 1917, Evelyne Pieiller écrit :

²³ “Kinoki. Perevorot” (Kinoks. Révolution), Lef, n° 3, 1923, p. 35-43 Cité par Valérie Pozner (Abstraction et cinéma en Russie, 2009)

²⁴ (1893-1953), a étudié au « Laboratoire expérimental » de Koulechov.

« Maïakovski se donne la mort en 1930. On ne saurait réduire son suicide à une seule raison. Mais lui qui aura accompagné la révolution sans fléchir tout en restant en marge du Parti, qui aura vu certaines de ses œuvres se heurter à l'incompréhension et su néanmoins poursuivre, sait que l'époque héroïque dont il fut acteur est terminée. Le « *camarade gouvernement* », pour reprendre le terme de sa dernière lettre, n'est plus porté à accueillir la liberté d'invention des camarades artistes... » (Pieiller, 2017)

Juste avant que prenne fin cette période faste pour l'art cinématographique, entrepris en 1929 et projeté pour la première fois en 1930, le film sonore de Dziga Vertov *Symphonie du Donbass* (ou *Enthousiasme*) semble un aboutissement de cet art. Valérie Pozner écrit à ce propos :

« Ce film, à la gloire du bond en avant industriel et de la collectivisation, est d'emblée conçu comme un film expérimental. Il s'agit sans doute du film le plus "futuriste" de Vertov. Tout en insistant sur la nature documentaire, authentique, des bruits et des images, le réalisateur ne suit pas servilement la perception humaine, mais reconstruit par le film une réalité supérieure, une "ciné-réalité", seule susceptible de dévoiler la structure profonde des événements. Les rapports entre les segments captés, qu'il s'agisse de sons ou d'images, ne suivent pas une causalité ou un enchaînement spatio-temporel, mais constituent une structure musicale (symphonique) complexe, fondée sur des répétitions, variations, contrastes et contrepoints. Cette construction, qui repose sur le principe futuriste du *sdvig* (décalage, théorisé par le poète Kroutchonykh dans les années dix²⁵), nécessite au préalable une opération analytique de dissection des images et des sons dont la captation peut être dissociée. » (Pozner, *L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de Symphonie du Dombass de Dziga Vertov 1929-1931*), 2007, p. 49)

On voit, par le vocabulaire employé, combien cet art du montage est un art proche de l'art musical : le titre du film de Vertov d'abord, *Symphonie*, que relève Valérie Pozner, ainsi que les éléments structurants qu'elle rapporte et qui sont les « répétitions, variations, contrastes et contrepoints », le tout au service d'une réalité supérieure que le montage permet d'obtenir.

Ce qui est brutalement interrompu en *Union des Républiques Socialistes Soviétiques* au début des années 30, ne marque pas pour autant la fin de la pratique du montage. En Allemagne, en 1930, Walter Ruttmann²⁶ crée le film *Wochenende* (Weekend), au carrefour des pratiques de l'image et du son. Film sans image²⁷, dont le son seul est donné à entendre. Il est la première œuvre d'un genre que nous appellerions maintenant "cinéma pour l'oreille" et marque *a posteriori* un préalable au montage du son sur support qui, apparu dans le courant du 19^e siècle n'est jusqu'alors connu que sous ses deux aspects, enregistrement et diffusion-restitution de ce qui a été préalablement enregistré. L'art du montage sonore va être véritablement réinventé dans les années 1940 par la pratique musicale concrète grâce à laquelle le terme *montage* fait son entrée dans le vocabulaire du compositeur.

²⁵ Le principe du *sdvig* (décalage ou distorsion, principe de rupture à l'origine de la création de formes nouvelles) fut théorisé par le poète futuriste Alexeï Kroutchonykh. Il en proposa un exposé au tout début des années vingt *Sdvigologija russkogo stixa* (Sdvigologie du vers russe), Moscou, 1921. Réédition Alekseï Kruchenyx, Kukish proshljakam, Moscou-Tallinn, Gileja, 1992, p. 33-80. Note de Valérie Pozner (*L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de Symphonie du Dombass de Dziga Vertov 1929-1931*), 2007)

²⁶ Francfort, 1887 – Berlin, 1941.

²⁷ Ce film sonore sera projeté dans les salles de cinéma mais également par voie radiophonique dès 1930. Il est édité au format mini-CD par le label Metamkine en 1994.

1.1.4. Le montage en musique : la musique concrète

En 1948, dans l'immédiat après-guerre, le polytechnicien Pierre Schaeffer²⁸ fonde le Studio d'Essai de la radio française, organisme destiné à la formation et à l'expérimentation radiophonique. Lors de l'écoute d'un disque dont le sillon a été accidentellement rayé, créant ainsi une boucle emprisonnant et répétant une seconde de son²⁹, il fait une expérience d'écoute fortuite, réalisant que le son, ainsi décontextualisé, devient alors un « objet sonore », utilisable dans un autre contexte musical si *monté* avec d'autres sons. Il réitère cette expérience avec un son de cloche coupé après l'attaque, qu'il met *en boucle* par la technique, dite « du sillon fermé », obtenant un son apparenté à celui d'un instrument à vent. Il nomme la musique obtenue par ce moyen *musique concrète*, parce qu'issue directement du son travaillé concrètement sur la matière-son, défini comme objet sonore entier³⁰, qu'il situe ainsi comme à l'opposé de l'abstraction qu'est la musique décrite sur partition³¹. La bande magnétique sur laquelle sont enregistrés ces sons choisis devient alors un instrument, un moyen de création. Il compose en 1948 *Étude aux chemins de fer*, à partir de sons enregistrés de locomotives à vapeur dont les variations de vitesse, les sons inversés, montés dans une même œuvre, donnent à entendre non pas le caractère anecdotique des sons, mais l'idée abstraite, musicale, de variation produite par les moyens du studio.

La pratique de cet art s'inscrit ainsi hors de la graphosphère, médiosphère de l'écrit, dans laquelle la pratique musicale antérieure, dite savante, s'inscrivait précédemment de façon exclusive et les pratiques analytiques liées à la lecture de partitions musicales se trouvent ici sans objet. La musique concrète, non plus décrite ou représentée sur partition puisque inscrite concrètement sur support, pose ainsi à nouveaux frais la problématique de l'analyse musicale. Comment analyser une œuvre sonore si, l'écriture faisant défaut, le seul moyen de rentrer en relation avec elle est la perception directe, l'écoute sans interface ni intermédiaire d'aucune sorte ? Une équipe regroupée autour de Pierre Schaeffer va se pencher sur ce problème et proposer, dans le « *Traité des objets musicaux* » (Schaeffer, 1966), une méthode pour le résoudre. François Delalande écrit à ce propos :

« Schaeffer constitue une équipe et définit une méthode, fondée sur l'observation systématique, la classification, la comparaison et cherche des modèles dans les disciplines connexes [...]. La musique [...] est au carrefour de différentes sciences qui se penchent sur ce domaine fortement énigmatique de l'activité humaine, où les conduites donnent naissance à des objets, des objets suscitent des conduites [...]. » (Delalande, *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?*, 2013, p. 9)

Cette méthode repose sur l'étiquetage morphologique en objets sonores – perçus dans le temps de l'écoute par l'auditeur – de la musique, signal fixé sur support.

²⁸ Nancy, 1910 – Aix-en-Provence, 1995. Pierre Schaeffer fonde en 1951 le Groupe de recherche de musique concrète, qui deviendra en 1958 le GRM. Le GRM va servir de laboratoire à toutes les expérimentations, codifiées plus tard dans le *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966).

²⁹ Moins d'une seconde, en réalité, car la boucle se fait à raison de 78 tours/min.

³⁰ Entier au sens de suffisant pour se définir, identifiable comme un tout fini.

³¹ Dans l'esprit de Schaeffer, il s'agit de travailler concrètement la matière sonore en direction de l'abstraction que représente l'œuvre musical, contrairement à la démarche traditionnelle, que pratiquent un Boulez ou un Stockhausen par exemple, qui va de l'idée musicale, abstraite, vers le concret du sonore musical réalisé. Devant l'incompréhension générée par cette appellation il préférera bientôt le qualificatif « expérimentale » à celui de « concrète ». Cf. Michel Chion (*Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, 1983, p. 40)

Les expérimentateurs, collaborateurs de Schaeffer au GRM³², Pierre Henry³³ puis Bernard Parmegiani³⁴, François Bayle³⁵, Michel Chion³⁶... vont composer des œuvres fixées sur support électronique et prolonger ainsi, dans la musique concrète, les expérimentations commencées en début de siècle avec le cinématographe, approfondies dans les arts plastiques puis dans l'art du cinéma soviétique, qui consistent à prélever des parties d'objets préexistants pour monter ces segments ensemble, sur un même support au sein duquel ces segments se trouvent ainsi recontextualisés. Les œuvres qui en résultent proposent alors à l'œil et/ou à l'oreille du spectateur le travail d'un déchiffrement de cette *coprésence*³⁷, et c'est celle-ci, coprésence particulière à la vidéomusique, qu'il faudra vraisemblablement questionner afin d'établir le mode de sémiose conséquente à l'aspect hybride de ce type d'œuvre. Avant cela je questionnerai les conditions matérielles de son existence qui sont, comme on l'a vu, liées aux transformations techniques apparues dès la fin du 19^e siècle, ainsi qu'aux structures de production et de transmission qui accompagnent ces transformations.

1.2. Les réseaux

L'hétérogénéité de l'origine disciplinaire des artistes s'essayant à cette nouvelle pratique de la relation de l'audio et du visuel s'explique en partie par le substrat audiovisuel dans lequel, depuis un siècle, nous baignons collectivement : cinéma, télévision et maintenant l'Internet. Se saisissant des nouveaux outils de l'audiovisuel, les artistes créent des œuvres de filiation plasticienne, comme l'*installation*, ou d'un genre inédit jusque-là comme la *poésie numérique* et le *Net art*³⁸, certains, venus de la musique, intègrent l'image en mouvement à leurs pratiques, improvisation et composition, alors que d'autres, venus des arts plastiques ou de la programmation informatique, adjoignent de la musique à leurs productions visuelles. Ces derniers conçoivent alors des œuvres que l'on pourrait dire de filiation plasticienne, théâtrale ou encore de genre tout à fait inédit. Comme le décrit Jean-Paul Fourmentraux dans son ouvrage, consacré à ceux qu'il appelle les *artistes de laboratoire* :

« Depuis une dizaine d'années le numérique bouscule les frontières entre des domaines de l'activité artistique qui étaient jusque-là relativement cloisonnés : arts plastiques, littérature, spectacle vivant, musique et audiovisuel. Nombre de projets artistiques en lien avec les technologies informatiques et multimédias mettent en œuvre des partenariats pluridisciplinaires où cohabitent le théâtre, la danse, le cinéma ou la vidéo et le son. Leur conception engage différentes contributions, artistiques et informatiques, qui instaurent un morcellement de l'activité créatrice et des modes pluriels de

³² Groupe de Recherches Musicales. Pierre Schaeffer crée en 1958 le GRM, qui rejoint deux ans plus tard le Service de la recherche de la Radio-télévision française. C'est en 1975, à l'issue de l'éclatement de l'ORTF, que le GRM est intégré à l'INA.

³³ Paris, 1927 - 2017

³⁴ Paris, 1927 – 2013. Bernard Parmegiani entre au GRM en 1959, le quitte en 1992.

³⁵ Tamatave (Madagascar), 1932. Site de François Bayle (Bayle, s.d.)

³⁶ Creil, 1947. Michel Chion entre au GRM en 1971, le quitte en 1976.

³⁷ « [...] le terme de coprésence mène à appréhender le concept d'intermédialité comme permettant d'analyser une forme singulière de manière synchronique. En effet, considérée dans un sens restrictif, l'intermédialité consiste à étudier la présence au sein d'un artefact donné de formes relevant, au départ, de médias différents. » (Besson, 2014, p. 8)

³⁸ « Depuis la seconde moitié des années 1990, le Net art désigne les créations interactives conçues par, pour et avec le réseau Internet, par opposition aux formes d'art plus traditionnelles transférées sur le réseau. Au terme de ces quinze années d'existence, on note en effet que le vocable "Net art" s'est aujourd'hui très largement imposé au détriment de qualifications antérieures et concurrentes comme "art Internet", "art réseau", "cyberart" ou encore "Web art", qui manquaient à clairement distinguer l'art sur le réseau de l'art en réseau. » (Fourmentraux, Net art, 2011, p. 113).

désignation de ce qui accèdera au rang d'œuvre. » (Fourmentraux, *Artistes de laboratoire - Recherche et création à l'ère numérique*, 2011, p. 9)

Ainsi, au-delà de cet aspect inédit dû au « décloisonnement des arts, les pratiques artistiques, à la fois plus collectives et plus interdisciplinaires, sont en évolution constante du fait de leur interconnexion liée au développement de l'informatique.

1.2.1. Structures d'accompagnement transdisciplinaire

Ces nouvelles pratiques génèrent des besoins nouveaux en termes d'accompagnement des projets et de nouvelles structures viennent aider à la production de ces nouveaux récits ; ainsi le festival ELEKTRA, à Montréal, organisme dont la mission est d'aider à mettre en œuvre cette collaboration entre techniciens et artistes :

« ELEKTRA EST UN ORGANISME DIFFUSEUR D'OEUVRES ET D'ARTISTES QUI ALLIENT CRÉATION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES, ET S'INSCRIVENT DANS LES ESTHÉTIQUES ACTUELLES DE RECHERCHE ET D'EXPÉRIMENTATION. » (ELEKTRA, s.d.)

...ou bien, en France, l'association *Electroni[k]*, à l'origine du festival *Maintenant* à Rennes qui « présente un instantané de la créativité artistique contemporaine, un laboratoire d'expériences en arts visuels, musiques et nouvelles technologies. » (Festival maintenant / Histoire). D'autres lieux encore, proposant un espace structurant et ouvert, permettent aux artistes d'élaborer de nouvelles pratiques hybrides, en lien avec les technologies issues du numérique, ainsi à Saint-Ouen *Mains d'Œuvres* :

« Pratiquer l'espace Mains d'Œuvres c'est se mettre en accord avec une vision démocratique de l'art et de la culture. C'est « tisser » un lien entre soi, la création artistique et le public. Mains d'Œuvres, c'est aussi au départ, l'accompagnement et la formation pour les résident.e.s et tou.te.s celles.ceux qui souhaitent se construire ou approfondir des compétences professionnelles spécifiques proposées par de multiples programmes. Avec plus de 4000 m² d'espaces, plusieurs studios de répétition musique, un studio d'enregistrement, une salle de projection, un studio de danse, une dizaine de bureaux partagés, une salle d'exposition, un gymnase, une cantine, une salle de concert et une cour extérieure, ce lieu a amplement les moyens de proposer une programmation des plus denses et éclectiques possible et de continuer à faire vivre un de ses autres principes fondateurs : la fête ! » (Mains d'Œuvres - Le lieu)

C'est l'ensemble des transformations sociétales liées à l'évolution des moyens technologiques apparus depuis la fin du XIXe siècle, qui a conduit à une profusion d'œuvres de genres nouveaux, créant tout à la fois ces pratiques nouvelles et les rapports nouveaux de ces arts aux publics. Ainsi Serge Bouchardon, Clarisse Bardiot et Hélène Caubel, rappellent que, dès les années 1950, les industriels se sont intéressés à ces nouvelles productions :

« Chez Philips, aux Pays- Bas, des collaborations sont initiées dès les années 1950 avec des artistes : citons *CYSP I*, sculpture cybernétique de Nicolas Schöffer en 1956 ou encore la création du pavillon Philips en 1958 pour l'exposition universelle, avec Le Corbusier, Iannis Xenakis et Edgard Varèse. En Angleterre, le Artists' Placement Group, créé en 1966, souhaite littéralement " placer " des artistes dans des groupes industriels et faire en sorte qu'ils y soient embauchés au même titre que les autres salariés sur une longue période. Il s'agit ici bien plus de s'immerger que de proposer une collaboration, un échange de pratiques. » (Bouchardon, Bardiot, & Caubel, 2015)

Ce nouveau monde technique, lui-même constamment en mouvement, génère ainsi des usages nouveaux ayant pour conséquence de produire des applications technologiques nouvelles, qui

créeront à leur tour des usages nouveaux, dans une boucle sans fin. Comme l'écrit Jean-Paul Fourmentraux dans son introduction à un ouvrage collectif questionnant les relations entre *Art et science* ("Présentation générale Art et Science. L'ère numérique", 2012) :

« La création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd'hui à ce point intriqués que toute innovation au sein de l'un intéresse (et infléchit) le développement de l'autre. Les œuvres hybrides qui résultent de leur interpénétration rendent irréversible le morcellement des anciens frontières opposants arts et science. » ("Présentation générale Art et Science. L'ère numérique", 2012, p. 9)

...et plus loin :

« Ces innovations artistiques et scientifiques engagent la fonction d'exposition sur des voies inédites. La mise en scène des médias numériques renouvelle en effet la manière dont les œuvres " ont lieu " et conduisent les artistes à produire de nouveaux " récits autorisés ". » (2012, pp. 19-20)

La rapidité avec laquelle s'est faite cette mutation a eu pour résultat que les mots et les repères sont venus à manquer et font maintenant défaut pour discerner ce qui fait sens dans ces pratiques, usages et modes de production artistiques, et ceci dans le domaine de l'esthétique comme dans celui de la poétique.

1.2.2. Laboratoires de recherche et création

Les frontières entre les genres tels qu'ils étaient définis au 19^e siècle³⁹ s'estompant, le simple échange de pratique se révèle insuffisant dans la durée à une collaboration réussie et il devient ainsi nécessaire d'envisager un modèle d'enseignement artistique adapté à ces besoins pratiques nouveaux. Ainsi, deux conceptions de l'art semblent s'opposer : l'une héritée du XIX^e siècle se représente le génie artistique comme irrationnel, l'autre, construite en France par quelques personnalités – on pensera par exemple ici à Pierre Schaeffer, Pierre Boulez et Jean-Claude Risset⁴⁰ – considèrent le savoir universitaire, rigoureux dans ses méthodes scientifiques, sciences exactes ou sciences humaine, comme indispensable à la formation des artistes.

Cependant, nombre de chercheurs universitaires considèrent cette dualité comme un alliage très problématique. Ainsi Gérard Leblanc, considérant ce que pourrait être les contributions réciproques de l'enseignement universitaire et de la formation professionnelle s'interroge :

« [...] que peut apporter la formation universitaire à la formation professionnelle ? Rien de plus qu'un supplément de culture générale [...]. Inversement, la formation professionnelle n'apporterait qu'un supplément de culture technique spécialisée sans grande influence sur l'analyse des œuvres et la constitution des savoirs. » (Leblanc, 2015, p. 214)

... et explique les raisons de cette situation par le fait que :

³⁹ À l'architecture, la sculpture, les arts visuels (peinture et dessin), la musique, la littérature et les arts de la scène (danse, théâtre, mime, cirque...) viennent s'ajouter le cinéma, 7^e art, les arts médiatiques (radio, télévision, photographie) ou 8^e art, la bande dessinée ou 9^e art. Rien n'indique que cette liste s'achèvera ici autrement que de façon provisoire.

⁴⁰ Toutes individualités que l'on qualifierait volontiers de « chercheur-créateur » (P. Schaeffer), de « créateur-chercheur » (P. Boulez), ou alternativement des deux appellations (J.-C. Risset).

« Les techniciens ne sont pas considérés comme des créateurs mais comme des « collaborateurs de création » (version noble, syndicale) ou comme de simples exécutants qui appliquent ordres et consignes venus d'en haut (version plus rude, directement issue de la division sociale et technique du travail qui se retrouve au cinéma comme partout ailleurs dans la société). » (Leblanc, 2015, p. 215)

Apparu dans le débat universitaire dans le courant des années 2000, le terme « recherche création » se veut en réponse à cette problématique pédagogique, posée aux enseignements traditionnels jusqu'alors portés par l'Université, les écoles d'art et les conservatoires de musique. Mais la recherche et la création semblent s'opposer, pour la raison, observent Izabella Pluta et Mireille Losco-Lena, que « [...] la recherche se confond avec le processus de création, tout particulièrement lorsque ce dernier est un tant soit peu inventif » (Pour une topographie de la recherche-crédation, 2015, p. 40), et elles observent que :

« Le spectacle vivant peut parfaitement se limiter à faire usage d'innovations et de découvertes réalisées dans des laboratoires scientifiques, mais sans nécessairement participer ni à leur production ni à leur expérimentation. [...] il importe de ne pas définir aveuglément ou machinalement toute rencontre artistique " Arts et Sciences " comme de la " recherche-crédation ". » (Pluta & Losco-Lena, 2015, p. 40)

Si l'équilibre semble difficile à trouver, c'est qu' « il s'agit ainsi de constituer notre relative et future stabilité conceptuelle qui n'est pas à concevoir comme un schéma unique et constructiviste », suggère Christine Esclapez, « mais comme un réseau de dialogues construit progressivement grâce à l'existence de processus de " convergence " grâce auxquels nous pouvons nous rencontrer et entrer en résonance les uns avec les autres » (Esclapez, 2018, p. 187). Pour qu'il soit possible de faire exister cette synergie, Christine Esclapez résume :

« [...] il est tout aussi nécessaire que la recherche accepte d'intégrer dans ses modes de raisonnement le " pourquoi ? ", dont on sait qu'il ouvre la porte au désir, à l'invention, à la création de concepts et que la création accepte le " comment ? ", dont on sait qu'il privilégie l'explication et la systématique des conclusions. » (Esclapez, 2018, p. 186)

La musicologie, en tant que discipline universitaire, semble assez propice à cette rencontre entre recherche et création, certaines expériences ayant déjà été menées en ce sens dans le domaine du musical. Ainsi le nouveau modèle d'institution proposé par Pierre Schaeffer, d'un laboratoire de recherche et création musicale réunissant une équipe pluridisciplinaire, qui permet d'associer « au sein de centres spécifiques créés à cet effet, trois ambitions dans une même avancée : imaginer des " musicalités " nouvelles, mais aussi les outils techniques pour les explorer et les outils intellectuels, enfin, pour les comprendre » (Chion, Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale, 1983, pp. avant-propos de François Delalande à la réédition de 1995). C'est sur ce modèle que le compositeur Marcel Frémot et le musicologue Bernard Vecchione⁴¹ ont conçu, au début des années 1980, le laboratoire Musique et Informatique de Marseille, qui s'est donné pour mission de discerner ce qui fait sens dans les pratiques musicales contemporaines, notamment acousmatique⁴². Le « pourquoi » et le « comment » sont bien à l'origine des questions auxquelles ces deux structures apportent des réponses. D'autres

⁴¹ ...avec la complicité de Pierre Barbizet, alors directeur du Conservatoire National de Région de Marseille.

⁴² Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST) ont été le résultat d'une recherche effectuée en groupe interdisciplinaire - mêlant des créateurs et des universitaires - dont la finalité a été l'élaboration d'une méthode d'analyse de l'œuvre musicale, méthode constituée à partir d'une phénoménologie de la perception, à destination d'une herméneutique de la sémiose temporelle propre à l'œuvre musicale.

structures, notamment l'IRCAM⁴³, et L'ACROE⁴⁴, sont également dans une démarche qui pourrait être nommée de recherche et création.

À présent que se trouve ainsi mieux défini le milieu duquel émerge la vidéomusique, structures d'accompagnement transdisciplinaire et laboratoires de recherche et création, nous allons, dans une deuxième partie intitulée *La vidéomusique : un art de la relation*, examiner les différentes *relations* dont elle est tissée afin d'être en possibilité de mieux discerner ce qui fait sens dans l'œuvre vidéomusicale.

⁴³ « L'IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs. Il héberge l'Unité mixte de recherche Sciences et technologies de la musique et du son (UMR9912 STMS IRCAM - CNRS - Sorbonne Université). » (IRCAM, s.d.)

⁴⁴ « Le groupe ICA—ACROE, ACROE pour Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression et ICA pour Ingénierie de la Création Artistique, couvrent un même projet global de recherche, de développement et de pédagogie en informatique musicale, image animée et synthèse. L'ACROE a été créée en 1976 par Claude Cadoz, Annie Luciani et Jean-Loup Florens à l'Institut National Polytechnique de Grenoble (Grenoble INP) avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication. Le laboratoire ICA en tant qu'unité de recherche de Grenoble INP a été créé en 1999. Les travaux scientifiques, technologiques et artistiques du groupe s'attachent à une problématique générale introduite dès sa création, se révélant aujourd'hui de pleine actualité : l'ingénierie pour la création artistique dans les arts instrumentaux du temps, arts recourant à des objets matériels produisant des effets sensoriels via l'interaction avec l'être humain. ». (ACROE-ICA, s.d.)

II. La vidéomusique : un art de la relation

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux. » (Bresson, 1975, p. 27)

Il semble possible de poser, de manière encore intuitive, que l'œuvre intermédia n'est pas la résultante de l'addition de plusieurs médias, mais qu'elle se situe dans la *relation* qu'entretiennent entre eux ces médias. Comme le rappelle Jurgen E. Müller dans son article *L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire*, « [...] dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément ». Or, ce regard sur l'œuvre d'art semble tout particulièrement inadéquat en ce qui concerne l'œuvre vidéomusicale, et d'ailleurs, comme l'écrit plus loin Jurgen E. Müller :

« Même si ce n'est que de manière spéculative que nous pouvons reconstruire les bases médiatiques des poétiques de l'Antiquité, il semble sûr que pour Aristote – par exemple –, la poésie et la musique formaient une unité intermédiatique, ce qui rendait non avenue la théorisation de deux « régions » distinctes. Les odes et les tragédies étaient des performances intermédiatiques. » (Müller, 2000, p. 109)

Le terme *intermédia*, par son préfixe *inter*, semble effectivement caractériser au mieux cette coprésence des deux médias. Comme l'indique Éric Méchoulan :

« [...] le préfixe « inter » vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. » (Méchoulan, 2003, p. 11)

Si je considère donc l'œuvre intermédia particulière qu'est la vidéomusique comme un système organisant la dyade audiovisuelle au sein d'une relation, ce sont les conditions qui permettent cette expression sensorielle unifiée qu'il me faut explorer afin d'être en capacité de caractériser cette relation intermédiatique particulière à la vidéomusique.

Dans ce deuxième chapitre je reviendrai sur la notion d'hybridité, qui apparaît comme constitutive de l'œuvre vidéomusicale. J'évoquerai dans un deuxième temps les points de vue de créateurs en prise avec la relation audiovisuelle, les réflexions d'Edgard Varèse, d'André Souris et d'André Bazin, puis de Michel Chion et de Jean Piché, toutes résultantes d'un travail sur la matière même qui nous occupe. Enfin je conclurai ce chapitre par ce qui sera ainsi devenu le cœur de notre problématique, le *temps vécu de l'œuvre par l'audio-spectateur*.

2.1. Le dialogisme

2.1.1. Une relation intertextuelle

La relation du *sujet* au texte de l'œuvre est théorisée dès les années 1925 par Mikhaïl Bakhtine⁴⁵ (1895-1975), historien, philosophe et théoricien russe de la littérature. Le dialogisme, nom de cette théorie, désigne le fait, fondamental pour Bakhtine, que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire comme résultant d'interrelations humaines et qu'il ne peut, par conséquent, être objectivé. Il est un être d'action, plus précisément : d'*interaction*. Cette interaction humaine s'inscrit dans la durée lorsqu'elle fait *œuvre*, ce que Bakhtine nomme *texte* (retrouvant ainsi le sens premier de ce mot qui signifie originellement « tissu »). Le principe dialogique proposé par Bakhtine pense tout texte en ouverture aussi bien dans la direction de son extériorité que dans celle de son antériorité, et se donne pour principe qu'on ne peut analyser un énoncé sans prendre en compte la situation d'énonciation et les énoncés antérieurs avec lesquels il entre en relation. Le résultat de cette pensée de l'interrelation, écrit Tzvetan Todorov⁴⁶, est que

« [...] Bakhtine se trouve ainsi amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture : la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles) discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. » (Todorov, 1981, p. 8)

C'est l'empathie qu'éprouve le sujet pour le texte, qui permet d'exister à cette relation de l'énonciateur et du destinataire à l'énoncé, empathie à laquelle succède une objectivation par retour à soi :

« Dans la contemplation esthétique, une composante essentielle (mais non la seule) est constituée par l'empathie avec l'objet individuel de la vision, sa vision intérieure dans son essence propre. À cette composante d'empathie succède toujours une composante d'objectivation, c'est-à-dire le fait de situer l'individualité comprise par empathie en dehors de soi, sa séparation de soi, et le retour en soi. » (Bakhtine, 2003, p. 34)

Les composantes qui constituent l'énoncé sont saisies et réalisées par le sujet, énonciateur ou destinataire. C'est grâce à cette empathie qui la façonne comme une individualité *une*, d'une qualité particulière, qui lui est propre, que l'œuvre, énoncée, prend sens pour le sujet. Ainsi que le décrit Bakhtine :

« Je m'identifie activement à une individualité et par conséquent, pas un instant je ne me perds moi-même ni ne perds ma place unique en dehors d'elle. Ce n'est pas l'objet qui, de façon inattendue, prend possession de moi, passif, mais c'est moi qui m'identifie activement à lui. L'acte d'empathie est mon acte et c'est là seulement que résident sa productivité et sa nouveauté. [...]. » (Bakhtine, 2003, p. 34)

Il apparaît alors quelque chose de tout à fait nouveau, tout à la fois à l'œuvre et au sujet :

« L'empathie réalise quelque chose qui n'était ni dans l'objet d'empathie, ni en moi avant l'acte d'empathie, et l'être-événement s'enrichit de ce quelque chose qui est

⁴⁵ Il semble qu'il existe un problème de paternité du concept de dialogisme, discutée actuellement, pour lequel je ne me prononcerai pas. Je continuerai à user du nom « Bakhtine » de façon métonymique, par commodité, sachant qu'il a peut-être plagié les travaux de Medvedev et Volochinov. Voir « Dialogisme, éléments pour l'analyse » (Bres, 2017)

⁴⁶ Sofia, 1939 – Paris, 2017, Tzvetan Todorov devient docteur en psychologie en 1966, il entre au CNRS en 1968 où il fera toute sa carrière. Il fonde avec Gérard Genette la revue *Poétique* en 1970 et dirige le Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL, CNRS-EHESS) de 1983 à 1987.

réalisé, il ne reste pas égal à lui-même. Et cet acte-comme-acte qui crée quelque chose de nouveau, ne peut plus être un reflet – esthétique dans son essence – cela le rendrait extérieur à celui qui agit et à sa responsabilité. » (Bakhtine, 2003, p. 35)

C'est en référant à la pensée de Mikhaïl Bakhtine que Julia Kristeva va proposer l'intertextualité comme modèle analytique du texte. « Né du grand renouvellement de la pensée critique au cours des années soixante, le concept d'intertextualité est aujourd'hui un des principaux outils critiques dans les études littéraires. Sa fonction est l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes » (de Biasi). À l'intérieur du groupe de recherche littéraire « Tel Quel », trois personnalités concourent à la genèse et au développement du concept. C'est tout d'abord Julia Kristeva qui, dans son ouvrage *Sèmeïotikè : Recherches pour une sémanalyse* (Kristeva, *Sèmeïotikè : Recherches pour une sémanalyse*, 1969), et en référence au *dialogisme* de Michael Bakhtine, crée le terme d'intertextualité. Ensuite, la notion sera revisitée par Roland Barthes dans son article de l'Encyclopédie Universalis (Barthes, Texte (théorie du)) et Gérard Genette dans, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Genette, 1982).

Julia Kristeva utilise pour la première fois le terme « intertextualité ». Ce terme recouvre pour elle la notion de « dialogisme » du théoricien Bakhtine, tout en prenant en compte les réflexions sur le texte élaborées par le groupe de théoriciens de la revue « Tel Quel », dont elle fait partie (Calabrese-Steimberg, 2010). Le texte est appréhendé par ce groupe comme un système clos, il est débarrassé des catégories prédéterminées qu'il était jusque-là sensé posséder. S'inspirant du structuralisme et du formalisme russe, il est pensé comme un processus à l'œuvre. Cette définition de l'intertextualité est très extensive et le texte n'est plus considéré comme le « réservoir d'un sens fixe » mais comme « le lieu d'une interaction complexe entre différents textes ».

Dans son article « théorie du texte », Roland Barthes considère le texte comme un « appareil translinguistique » dans lequel les idées de relation, de redistribution amènent naturellement à l'idée d'intertextualité. Le concept est chez Barthes plus extensif encore :

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existés ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. » (Barthes, Texte (théorie du))

Cette manière de considérer le texte donne à celui-ci non pas le statut d'une « reproduction » mais celui d'une « productivité ». Ainsi le texte est actif, c'est lui qui transforme les autres textes ; il n'est plus considéré comme un voile que l'on soulève afin de trouver le sens car celui-ci se trouve dans la texture même du texte.

2.1.2. Une relation intermédiatique

Dans ces mêmes années 1960, et de façon qui semble indépendante, se forge par la pratique artistique un nouveau concept porté par un groupe informel nommé *Fluxus*. Lorsque l'on interroge le concept d'intermédiarité, le nom de Dick Higgins⁴⁷ apparaît immédiatement, compositeur, élève de John Cage (Cage, s.d.) et de Henry Cowell (Musique minimaliste), cofondateur de la mouvance Fluxus. Higgins pose les bases de cette notion d'*Intermédiarité* à New York en 1966 (Lussac, 2004, p. 198) dans un « manifeste » publié dans la *Something Else*

⁴⁷ 1938-1998.

Newsletter intitulé « Statement on Intermedia » (Higgins, 1967), dans lequel Higgins indique, notamment, qu'il est question de « mettre l'accent sur la *dialectique entre les médias* »⁴⁸. Il définit dans ce texte, autant une position philosophique et politique, qu'une position artistique.

Aux origines du mouvement Fluxus, se trouve un spectacle organisé en 1952 au Black Mountain Collège par les compositeurs John Cage et David Tudor, associés au peintre Robert Rauschenberg et au chorégraphe Merce Cunningham. Ce spectacle, dans lequel sont réunis plusieurs domaines artistiques, va intéresser de nombreux artistes en quête d'un nouveau sens à donner à leurs travaux. L'un de ces artistes, Georges Maciunas⁴⁹, crée en 1961 la revue Fluxus (Maciunas) ainsi que le mouvement du même nom. Il ouvre la même année à New York une galerie dans laquelle sont données les premières performances mêlant différents modes d'expression tels que la poésie, la musique, la vidéo et le théâtre dans l'idée de « refléter l'état de flux dans lequel tous les arts se fondent avec le respect de leur média et de leur fonction » (Fluxus). La *performance*, qui allie plusieurs domaines de l'art et l'emmène dans la rue, va devenir un de leur moyen d'expression.

En propulsant l'art hors des limites strictes des catégories dans lesquelles le XIX^e siècle notamment l'avait enfermé, le groupe *Fluxus* recherche sa désacralisation et le renforcement de son pouvoir de transformation des consciences. À partir de ce concept d'intermédia, les artistes du groupe vont s'appliquer alors à ne pas différencier les médias artistiques de ce qui relève des médias de la vie courante... Vont s'en suivre les *performances*, *happening* et autres *events*, actions théâtrales à caractère politique, manifestations artistiques développant une problématique de l'espace⁵⁰, reposée au travers du détournement d'objets et de pratiques, dans un « geste » rappelant le mouvement Dada, le progrès technique en plus.

On le voit, plutôt qu'un art du montage, Fluxus développe une stratégie portant sur l'action de détournement, et cherche la signification dans le « pas de côté », libérateur des jougs de l'habitude et, par conséquent, à forte valeur contestataire et transgressive, dans une action qui se veut sociétale, politique.

2.1.3. Une relation interdiscursive

L'intertextualité s'est essentiellement développée dans le domaine littéraire et cela a amené Jürgen Müller à préciser ce qu'il nomme le bénéfice spécifique de l'intermédialité : « elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média "littérature" [...] elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE⁵¹ plusieurs médias » (Müller, 2000, p. 103).

« Pendant les années soixante-dix, l'intertextualité a subsumé plusieurs processus dorénavant nommés intermédiatiques, et aujourd'hui le sous-ensemble de l'intermédialité renvoie à des phénomènes intertextuels. » (Müller, 2000, p. 102)

Il est donc possible de retenir l'idée que les deux concepts - intertextualité et intermédialité - semblent actuellement équivalents, à la condition d'étendre la notion de « texte » à tout média. Il est également utile de retenir que la participation du public à la validation de ce texte est requise : c'est lui qui *entre en relation* par son empathie (Bakhtine), et c'est lui qui *est le but, la finalité*, de cette production, de ce flux artistique (*Events, happenings...*).

⁴⁸ « to emphasize the dialectic between the media » (Higgins, 1967).

⁴⁹ 1931-1978.

⁵⁰ Sur cette relation entre vidéo et musique, plutôt spatiale et théâtrale que temporelle, voir (Rogers, 2011).

⁵¹ Souligné par l'auteur.

Pour désigner la relation dans l'œuvre vidéomusicale, il semble cependant manquer l'indication de son caractère temporel particulier, que ni le terme *intertextuel* ni celui d'*intermédia* n'expriment. Cette notion essentielle à la compréhension de l'art vidéomusical – expression dont la matière même est le produit de la relation de plusieurs médias, mais surtout art temporel, né de la rencontre de plusieurs *discours* tenus par la succession des images et des sons obtenus par *montage*, multiplicité que fédère l'audio-spectateur par sa perception dans le temps - je propose de la nommer *interdiscursivité*.

Les termes *intertextuel*, point de vue théorique reflétant l'idée d'un continuum de textes, et *intermédia*, point de vue issu des pratiques de l'hybridation des arts, pourraient ici être avantageusement changés en *interdiscursif*, terme résumant la relation dynamique de l'opérateur, qu'est l'acte dialogique intertexte, et du temps de l'audio-spectateur, créateur d'un interdiscursif, lieu de la rencontre intermédiatique. C'est maintenant à partir de cette hypothèse d'*interdiscursivité* que je continuerai d'explorer cet art particulier de l'audiovisuel.

2.2. Image et Son : l'audiovisuel, le cinéma, la vidéomusique

Dès les débuts du cinéma sonore, Edgard Varèse⁵² évoque la confrontation du visuel et de la musique en termes de transformations réciproques, une interaction que la composition musicale doit considérer comme la « compénétration de volumes et de plans visuels [et] sonores » (Varèse, 1983)⁵³. Varèse y voit la possibilité de sortir des carcans de la tradition musicale, notamment par les questionnements que soulève « l'écoute de la musique dans un contexte cinématographique » (Dallaire, 2012), questionnement dont il pensera les solutions en termes d'espaces partagés mais également de « rapport dynamique (opposition de forces) » (Dallaire). Il ne composera cependant qu'une partition sonore, *La procession de Vergès*, d'une durée de trois minutes, pour un film documentaire de Thomas Bouchard, *Around and About Joan Miro*, de 1955 (Around and about Joan Miro).

2.2.1. André Souris et André Bazin / une interrelation de médias

Dans l'un des articles publiés de façon posthume dans le recueil de textes « La lyre à double tranchant » (Souris, 2000) André Souris⁵⁴, compositeur, musicologue, surréaliste belge, traite de la relation entre la musique et l'image dans l'œuvre cinématographique⁵⁵. Nous sommes en 1965, Souris dirige à ce moment-là un séminaire de musique appliquée à l'Institut des arts du spectacle, créé à Bruxelles pour l'enseignement des techniques du théâtre, de la télévision, de la radio et du cinéma et a déjà, à son catalogue, une trentaine de compositions de musique de film.

André Souris n'utilise pas ici le concept d'intermédialité, mais c'est pourtant bien ce type d'étude qu'il met en œuvre lorsque, parlant des « éléments ontologiques de la musique » (p. 281), il observe comment ceux-ci *s'articulent* plus ou moins bien *avec* les éléments donnés par l'image. Il indique que

« ...les meilleures applications de la musique seront celles qui mettront lucidement, méticuleusement en jeu des valeurs essentielles, ontologiques de la musique [...] À partir de là les effets sonores peuvent atteindre un degré de signification qui devient presque égal à celui des images, c'est-à-dire que lorsque les sons ne sont plus la transposition, ni l'explication, ni encore moins la répétition pléonasmique de ce qui se

⁵² (1883 – 1965).

⁵³ Cité par Frédéric Dallaire (Dallaire, 2012).

⁵⁴ (1899-1970)

⁵⁵ « La musique dans le cinéma, à propos du film expérimental » (Souris, 2000, p. 279).

« passe sur l'écran, les sons agissent dans un ensemble qu'on appelle audiovisuel. »
(Souris, 2000, p. 283)

Ainsi, et même si André Souris donne, en ce qui concerne le cinéma, une prépondérance à l'image, il montre là une volonté d'étudier - non pas chaque discipline artistique en elle-même, pour elle-même - mais bien cette *interrelation* entre les médias au sein d'une œuvre qui, ensemble et par leur relation, vont dire le *sens* de l'œuvre.

Un constat parallèle est développé à la même époque par le réalisateur et critique cinématographique André Bazin⁵⁶.

« Bien que son œuvre critique soit parfois dénoncée pour incohérence par certains exégètes, André Bazin a considérablement influencé les cinéastes de La Nouvelle Vague et, notamment, François Truffaut qui fut son assistant. Cofondateur en 1951 de la revue *Cahiers du Cinéma*, son désir de faire connaître le travail des réalisateurs qu'il apprécie à un large public l'a amené à concevoir une collection en quatre volumes sous le titre *qu'est-ce que le cinéma*. » (Bazin, 1985)

C'est dans l'un de ses écrits, destiné à cette collection, qu'il défend l'idée provocatrice de l'art cinématographique comme art impur. Dans son article en forme de manifeste « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation » André Bazin écrit en effet :

« Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistant. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. [...] Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes. » (Bazin, 1985, p. 283)

Cette impureté qu'il revendique est donc la conséquence d'une dissolution de l'expression de chacun des arts, puis une expression cinématographique se reconstruit ensuite par l'effet de ce qu'il nomme le « plus-un », qui pourrait aussi bien se penser en termes d'*interrelation*, d'une façon similaire à celle relevée chez André Souris.

2.2.2. Michel Chion / une perception globale hiérarchisée

Compositeur, réalisateur, chercheur, écrivain et enseignant, Michel Chion a été membre⁵⁷ du GRM au sein duquel il a collaboré avec Pierre Schaeffer. Son sujet de prédilection est le son au cinéma, à propos duquel il a écrit des articles dans les *Cahiers du Cinéma* et plusieurs ouvrages dont *L'audio-vision : Son et image au cinéma* (Chion, 2000). C'est donc, là encore, le cinéma qui sert, comme chez André Souris et André Bazin, de lieu d'étude de la relation entre les médias visuel et sonore.

Dans son ouvrage, paru en 1990, Michel Chion développe l'idée d'une perception globale dans laquelle le sens de l'audition et celui de la vision se mêlent. Il écrit :

« Pourtant les films, la télévision et les médias audio-visuels en général ne s'adressent pas seulement à l'œil. Ils suscitent chez leur spectateur - leur "audio-spectateur" - une attitude perceptive spécifique, que nous proposons, dans cet ouvrage, d'appeler l'*audio-vision*. [...] dans la combinaison audio-visuelle, une perception influence l'autre et la transforme : on ne "voit" pas la même chose quand on entend ; on n' "entend" pas la même chose quand on voit. » (*L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2000, p. 3)

⁵⁶ (1918-1958).

⁵⁷ Il a été membre du GRM de 1971 à 1976.

Cependant, pour Michel Chion le rapport entre les médias au cinéma est *hiérarchisé* au profit du visuel car, bien que soit donné de plus en plus de place au média sonore dans ses différentes expressions (parole, bruits, musique), il n'en reste pas moins que la définition du cinéma est « ontologiquement visuelle » :

« Au cinéma [...] le son se détermine par rapport à une notion de scène fictionnelle et cette scène dépasse les limites du cadre, tout en se remodelant constamment selon les variations de ce dernier. L'image est de toute façon le point de départ. » (Chion, 2000, p. 139)

De plus, toujours dans l'œuvre cinématographique, le comportement des médias visuel et sonore est tributaire d'un élément qui les transcende et que chacun sert : la parole qui dit l'histoire. Michel Chion met en évidence cet élément structurant lorsqu'il traite de la place de la parole écrite ou parlée dans le cinéma. Il l'amène alors comme un troisième média et nomme le chapitre 9 (p. 143) : « vers un audio-logo-visuel. »

« La parole-théâtre ne fait pas que régner sur le son, puisqu'elle conditionne toute la mise en scène du film, au sens le plus large. Depuis le scénario jusqu'au montage en passant par les jeux de scène, la lumière, les mouvements de caméra et bien sûr le jeu des acteurs, [...] c'est cette parole qui structure le film. » (Chion, 2000, p. 145)

Il y aurait donc au cinéma un média qui préside aux autres, l'image, lui-même tributaire de l'histoire que le réalisateur souhaite raconter, s'appuyant pour cela sur un texte, écrit ou parlé. *A contrario*, lorsque, pour la télévision, il examine les rapports des médias entre eux, l'auteur constate la prédominance du média sonore sur le visuel, prédominance qu'il illustre notamment par le titre du paragraphe : « La radio à images » et qu'il explicite ainsi : « [...] La télévision est fondamentalement une radio, "illustrée" par des images en sus, où le son a déjà sa place fixée, laquelle est fondamentale et obligatoire... » (Chion, 2000, p. 139).

Le troisième « domaine » audiovisuel que traite l'auteur est celui qu'il nomme l'art-vidéo, mais la complexité des formes de production (un ou plusieurs écrans, projection fixée ou performance, stéréo ou multidiffusion etc.), ne lui permet pas - au bout du compte - de se prononcer sur la relation qu'entretiennent les médias qui le constituent : « [...] mais en art-vidéo, on ne sait pas encore trop » (Chion, 2000, p. 139).

Cet art vidéo, tel qu'il le décrit, semble davantage résulter d'expérimentations menées par des artistes formés aux arts plastiques plutôt qu'aux arts du son : « D'une manière générale l'art-vidéo ne pense pas beaucoup à la place du son » et il ajoute : « Cela veut dire que le champ d'expérimentation y est très ouvert. À vos écrans donc, mais n'oubliez pas les haut-parleurs » (Chion, 2000, p. 139).

2.2.3. Jean Piché / une expression sensorielle unifiée : la vidéomusique.

Compositeur et Enseignant-chercheur à l'Université (Piché, Faculté de musique - Université de Montréal, s.d.), Jean Piché invente pour sa pratique, dans les années 1990, le néologisme *vidéomusique*. Cette pratique, je la dis fondée par la *relation* qu'établissent entre eux les deux médias (« dans une expression unifiée »), au travers de notre perception temporelle du *discours* (« alliant musique et image en mouvement ») tenu par cette relation.

Dans un texte paru en 2003 dans la revue *Circuit* intitulé « De la musique et des images » Piché fait le point sur la situation de la musique électroacoustique, forme qu'il décrit comme étant en « crise terminale » :

« Après un demi-siècle de technologie "musicale", les outils sont devenus transparents. Si on peut l'imaginer, on peut le réaliser. On peut même le réaliser facilement. La recherche purement fonctionnelle n'est plus indispensable. La montagne du son a été gravie et nous débouchons sur un plateau qui s'ouvre devant nous à perte de vue. » (Piché, De la musique et des images, 2003, p. 42)

Après avoir ainsi fait le constat le concernant, d'une « usure » de ce qui a été longtemps un stimulant pour la création - le renouvellement des outils, des techniques de transformation du son qui apportaient de nouvelles possibilités que devaient explorer les compositeurs - il indique ce que lui semble devoir être la nécessité du compositeur qui, se sentant face à cette situation nouvelle d'un monde maintenant maîtrisé, fait évoluer sa pratique d'une façon différente de celle utilisée jusqu'alors pour découvrir de l'inattendu. Il lui faut faire un point, entamer une réflexion sur cette nouvelle pratique, il écrit alors « Je ne suis pas cinéaste. Je ne suis pas artiste vidéo. Je suis musicien. [...] Les œuvres vidéo que je fais sortent du même moule que la musique. C'est difficile à expliquer. La théorie du cinéma ou même des nouveaux médias ne s'est pas encore arrêtée à cette forme hybride. » Puis il propose une orientation pour un développement de cet art émergent qu'il décrit en ces termes :

« Ce que je propose est une extension du concept de vidéoclip vers une forme beaucoup plus ambitieuse qui se rapproche de celle du cinéma. Une forme où le contenu musical dépasse en finesse et en subtilité ce que propose le vidéoclip de commerce. Une forme qui s'approprie tous les moyens de production numériques tant pour l'image que pour la musique. Une forme hybride qui livre en même temps en image et en musique une vision poétique et ouverte de l'imaginaire. [...] La vidéomusique se définira aussi par une absence : celle d'un narratif déterminant puisqu'elle prétend à la poésie sensorielle. Si le cinéma est un roman audiovisuel, la vidéomusique sera de la poésie audiovisuelle. L'ouverture de sa forme permettra l'exploration débridée du magique, du fantasmagorique et d'un nouveau type d'absolu : la musique devenue image. » (Piché, De la musique et des images, 2003, pp. 48-49)

C'est un texte daté de 2003 et Jean Piché pratique alors cet art depuis déjà une dizaine d'année. Il partagera sa vision avec ses élèves à l'Université de Montréal où il enseigne et, plus largement encore, ses vidéomusiques seront données à entendre-voir lors de concert dès le début des années 2000. Il semble bien que Montréal soit le centre géographique de cette pratique, et que celle-ci soit de nature musicale et compositionnelle dans son expression originelle.

2.3. Un art du temps

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, La technique et le temps - Le temps du cinéma et la question du mal-être, 2001, p. 52). En effet, si l'on considère 1°) que la musique se donne à percevoir comme l'organisation d'objets temporels successifs, suivant la définition donnée par Bernard Stiegler : « Un objet temporel est *constitué* par le temps de son écoulement, son flux. Il n'apparaît qu'en disparaissant : il passe » (De la misère symbolique - La catastrophe du sensible, 2005, p. 233), 2°) que l'on considère également que la vidéomusique, tout comme le cinéma, se présente sous la forme d'une succession d'objets temporels, visuels et sonores, sur un mode comparable à celui de la musique, alors - du fait même de cette qualité de discursivité temporelle, qualité qui résulte notamment de la *relation* qu'entretiennent les médias sonore et visuel - il est possible de considérer le résultat de cette relation à l'œuvre dans la *vidéomusique* comme faisant partie du

champ disciplinaire musical. Il semble alors opportun de poser la question de l'analyse de ce flux temporel, et d'orienter l'examen de cette question en partant du point de vue de la perception qu'en a l'audio-spectateur⁵⁸, perception qui résulte de la relation de cet audio-spectateur à l'œuvre vidéomusicale. Pour cette analyse tout maintenant semble faire défaut : le vocabulaire, la méthode.

Christian Accaoui, dans son ouvrage *Le temps musical*, l'exprime très clairement :

« Que la musique soit un art du temps est une de ces évidences qui sitôt pointées sont éludées. La musique, art du temps ? Entendons non pas art dans le temps mais bien art du temps – et dans les deux sens de ce génitif. La musique sculpte le temps et le temps sculpte la musique. Le musicien – compositeur, interprète, auditeur – agit sur le temps et le subit. Cette action et cette passion sont au cœur même de l'œuvre. » (Accaoui, *Le temps musical*, 2001)

Le temps dont parle Accaoui, matière même de l'œuvre musicale, n'est pas le temps de l'horloge, mécanique et objectivé par construction, mais bien celui perçu, c'est-à-dire construit par l'audio-spectateur, subjectif dans son interaction avec le monde. Comme le rappelle Irène Deliège :

Percevoir, dit Noizet⁵⁹ (1974-1975), "suppose un organisme capable d'opérer une différenciation [...] qui s'achève dans une identification des objets ou des événements". Entre ces deux pôles, l'acte perceptif parcourt des stades intermédiaires de mise en comparaison du perçu actuel, nouvellement délimité, avec un perçu antérieur, connu et conservé en mémoire. Une appréciation s'en dégage qui s'évalue en termes de degrés de similarité ou de contraste par rapport à des références récoltées dans un passé plus ou moins lointain. » (Deliège, 1989, pp. 306-307)

La vidéomusicale, comme art du concret, de la *présentation*, nécessite une approche de type phénoménologique pour permettre de sortir de la réification du temps et retrouver ce qui fait de lui ce qu'il est : un flux, un champ permettant toute relation subjective. On pourrait dire que le temps est le moyen qu'a trouvé la conscience du sujet pour que tout ne se produise pas *en même temps* ! Bernard Stiegler résume ainsi la pensée d'Edmund Husserl, fondateur de la phénoménologie :

« Un objet temporel est constitué par le fait que, *comme les consciences dont il est l'objet commun*, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît. Un *je* est une conscience consistant en un *flux* temporel de *réention primaire* : la réention primaire est ce que la conscience *retient et maintient* dans le *maintenant* du flux en quoi elle consiste. C'est, par exemple, la note qui résonne dans une note présente à ma conscience comme point de passage d'une mélodie, et où la note précédente n'est pas absente, mais bien *maintenue* dans et par le *maintenant* : elle *constitue* la note qui la suit en formant avec elle un rapport, l'intervalle. » (Stiegler, *De la misère symbolique - La catastrophe du sensible*, 2005, p. 233)

Il s'agit d'un processus dynamique et interactif, dans lequel l'audio-spectateur, parce que sa conscience est « conscience du temps », par sa perception - dialoguant avec l'œuvre vidéomusicale, l'interrogeant et donc l'informant - fait système avec l'œuvre en tant qu'objet temporel problématique. Je m'en souviendrai lorsque viendra le moment de construire un vocabulaire destiné à décrire, transcrire et analyser les œuvres vidéomusicales. Il sera utile de se rappeler des caractéristiques temporelles qui sont celles de ces œuvres et peut-être qu'alors

⁵⁸ D'après la terminologie proposée par Michel CHION (*L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2000).

⁵⁹ Cité par Irène Deliège (Noizet, 1974-1975).

les Unités Sémiotiques Temporelles seront susceptibles de servir, sinon de modèle, du moins de réservoir lexical, de réserve de vocabulaires éprouvés pour une nouvelle pratique herméneutique dans une approche de type phénoménologique en lien avec la sémiose temporelle.

Après avoir ainsi évoqué les différents points de vue des compositeurs et musicologues auxquels la question de la relation audiovisuelle s'est posée, et partant du mode de *relation à l'œuvre* que j'ai établi et qualifié d'*interdiscursif*, je suis maintenant en possibilité d'examiner cette relation qu'établissent les deux médias « *dans* » l'œuvre, ainsi que celle qu'instaure l'audio-spectateur « *à* » l'œuvre. Je montrerai alors qu'elles forment ainsi une *méta-relation*.

III. Œuvrer...

« Instaurer, bâtir, construire – faire un pont, un livre ou une statue – ce n’est pas simplement et bonnement intensifier peu à peu une existence d’abord faible. C’est apporter pierre sur pierre, écrire une page après une page... Faire œuvre de pensée, c’est faire éclore mille idées, et les soumettre à des rapports, à des proportions ; c’est inventer de grands thèmes dominateurs, et imposer leur maîtrise aux idées, monstres rebelles qu’il faut redompter sans cesse. C’est aussi choisir, trier, jeter au panier. Et chacun de ces actes *comporte un jugement*⁶⁰, à la fois cause, raison et expérience de cette anaphore, de chaque moment du rapprochement progressif de deux modes d’existence. » (Souriau, Les différents modes d’existence - Du mode d’existence de l’œuvre à faire, 2009, p. 108)

Pour le compositeur qui se préoccupe de la manière dont son œuvre va être perçue par l’auditeur, instaurer, *mettre en œuvre*, c’est maîtriser suffisamment son sujet pour concevoir par avance le résultat d’un geste compositionnel approprié à ce qu’il adviendra, du point de vue du perceptif, au spectateur, c’est-à-dire imaginer la façon dont son œuvre pourra être perçue. La proximité des œuvres, leur familiarité, l’échange à leur propos lui sont alors nécessaires, indispensables et on voit, dans ce cas, combien il se doit d’être en lien avec la société humaine dont il fait partie ; combien, pour lui, cette société, avec son vocabulaire, ses idées, ses idéaux, est importante. De ce point de vue c’est cette société qui, le faisant héritier, fait qu’il connaît son passé, trouve en lui ses racines et lui donne cette culture qui lui est terreau nourricier. C’est ainsi qu’il est possible au compositeur de sentir pour concevoir, de façon à nous faire percevoir en commun, afin que nous fassions société :

« Lorsque Leroi-Gourhan pose en principe qu’il faut un minimum de participation pour sentir, c’est après avoir posé que la sensibilité est le premier facteur unificateur des groupes humains, c’est à dire la condition a priori de toute individuation psychosociale. » (Stiegler, De la misère symbolique - La catastrophe du sensible, 2005, p. 76)

Or, le renouvellement des pratiques artistiques – développées, comme nous l’avons vu, en parallèle aux techniques de production et de reproduction apparues depuis la fin du XIXe siècle - a frappé d’obsolescence une grande part des savoirs artistiques antérieurs. Il en est ainsi des pratiques analytiques en lien avec la graphosphère⁶¹, dont le support privilégié était la représentation de l’œuvre sur partition, qui se trouvent sans objet pour ce qui concerne les œuvres inscrites sur support électronique, produites en « concret », et nous laissent dans l’incapacité d’analyser les nouvelles expressions du sensible. Du fait même du caractère émergent de la vidéomusique, telle que la définit le compositeur et pédagogue québécois Jean Piché - comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » (Faculté de musique - Université de Montréal, s.d.) - c’est-à-dire telle que fondée par la *relation* qu’établissent entre eux les deux médias au travers de notre perception temporelle du *discours* tenu par cette relation - il y a un manque de vocabulaire pour la décrire, l’expliquer et l’analyser.

Mais ce manque de vocabulaire est également inhérent à la difficulté lexicale liée à notre héritage de la langue grecque, nominaliste et, par conséquent, *substantialiste* : « [...] la question

⁶⁰ Souligné par l’auteur.

⁶¹ « Concept générique se spécifiant historiquement en logosphère, graphosphère, vidéosphère... Chaque sphère s’équilibre autour d’un médium dominant (la voix, l’imprimé, l’image-son), foyer de fonctions aux compétences décisives, et de ce fait, au sommet des hiérarchies sociales. » (Debray, Pourquoi des médiologues ?, 1998, p. 277)

platonicienne de l'esprit coïncide avec celle du nom et c'est précisément à cause de ce privilège reconnu au nom sur le verbe que la philosophie va être amenée dès le départ à s'orienter vers la recherche de formes séparées » (Dastur, 1994, p. 18) écrit Françoise Dastur⁶², spécialiste notamment de Husserl, de Heidegger et de la phénoménologie du temps. Ainsi notre vocabulaire, héritage de l'indo-européen, semble-t-il mieux adapté à exprimer l'être que le devenir et, de ce rapport au monde – plus aisément pensé comme un objet statique et réductible à une somme d'objets « simples » que comme un système complexe en devenir - naissent les difficultés à décrire les relations que nous établissons, dans le temps, avec lui. L'aspect aporétique du Temps tient ainsi pour une grande part à la difficulté que nous connaissons à décrire l'action dans sa continuité, du fait de notre tendance à considérer cette action comme la somme des instantanés qui la compose, comme si la totalité (l'action) était la somme de ses parties (les instantanés). Or la vidéomusique est un système dynamique qui ne peut être compris ou décrit si on ignore comment il fonctionne, et c'est donc cette modalité que nous allons examiner dans ce chapitre.

Le but de ce travail est, dans un premier temps de chercher à *comprendre comment se présente à nous* l'œuvre vidéomusicale, afin d'être en possibilité, dans un deuxième temps, *de construire un vocabulaire* adapté à ses fonctionnements, de façon, dans un troisième temps, à pouvoir *en faire l'analyse*⁶³. Nous commencerons par poser l'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 individuant l'œuvre.

3.1. Une relation de relation

« Ainsi naît, à partir du monde se réfléchissant en l'homme, entre l'un et l'autre, ce qui rattache l'un à l'autre et féconde l'un par l'autre : le langage. » (Dastur, 1994, p. 123)

3.1.1. La relation « dans » l'œuvre

Puisque 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, ce sont les conditions de ce tissage, de cette *composition*, qu'il nous faut examiner.

C'est à dessein qu'apparaît ici ce mot de « composition », qui nous permet ainsi de retrouver une pratique connue. En effet, en Occident et depuis l'apparition au IX^e siècle des premières polyphonies⁶⁴, nous sommes en contact avec des œuvres qui nécessitent de savoir entendre la multiplicité. Comme l'écrit Christian Accaoui :

« La production ou la réception d'une polyphonie exige de composer, de synthétiser une diversité d'événements simultanés. Une telle opération n'a rien d'évident : l'oreille doit se « dé-multiplier », pour suivre plusieurs voix en même temps. Or, synthétiser une pluralité d'évènements simultanés et synthétiser une pluralité d'évènements successifs

⁶² Les travaux de Françoise Dastur portent plus particulièrement sur la phénoménologie allemande et française. Universitaire, elle a publié de nombreux ouvrages et articles sur Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, et Paul Ricœur.

⁶³ Ainsi, les artistes, dont c'est traditionnellement la fonction, trouveraient les moyens de construire cette sensibilité commune indispensable à la production des symboles permettant la (re)construction du « nous » et par conséquent du « je ».

⁶⁴ On trouve les premiers écrits attestant d'une écriture polyphonique au IX^e siècle mais rien ne dit qu'il n'existait pas une pratique antérieure pour lesquelles les traces ne nous seraient pas parvenues...

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, *L'art du temps*, 2008)

De la même façon, la réception d'une œuvre intermédiatique demande à l'audio-spectateur de percevoir une multiplicité dans la durée, dans le temps. Ainsi, en transposant ce raisonnement, et pour illustrer ce propos, voyez et écoutez un exemple d'une multiplicité de type « contrepoint » dans l'œuvre vidéomusicale de Keita Onishi *Forest and Trees* (Onishi), dans laquelle il nous est donné à voir et entendre, tout d'abord, un espace divisé en douze cases égales entre elles que viennent occuper, dans un deuxième temps et pour chacune de ces cases, un petit dispositif d'allure mécanique, douze au total, chacun faisant entendre par l'action qui y est simulé, un son différent. L'ensemble de ces douze actions visibles, et de leurs douze conséquences sonores supposées⁶⁵, présente un tableau *multiple* par la diversité des actions et de leurs conséquences, mais *unifié* par les proportions des cases, la régularité des vitesses et des valeurs moyennes des intensités sonores et lumineuses. C'est ainsi l'œil et l'oreille, ensemble, qui doivent se « dé-multiplier » sur l'instant pour mieux trouver l'unité dans le temps par le jeu d'une opération moyenne qui consiste à envelopper du regard l'ensemble de l'espace fragmenté, l'unifiant ainsi, pour être en possibilité de déjouer la surprise sonore ainsi mise en scène.

Il est alors possible de dire que la spécificité de l'œuvre vidéomusicale est cette capacité à faire exister une altérité au sein d'une même entité et que, à la suite de Gilbert Simondon, 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, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* - thèse pour le doctorat ès lettres, 1964, p. 73) et ainsi, qu'en tant qu'elle est le résultat d'une opération, elle devient.

Se pose alors la question de l'interprétation de ce type d'œuvre intermédiatique particulier : suivant quels procédés cette relation se construit-elle dans une œuvre vidéomusicale ?

3.1.2. La relation « à » l'œuvre

Dans ce champ qu'organise la dyade audiovisuelle et que nous avons décrit comme relation « dans » l'œuvre, il est maintenant nécessaire d'introduire l'audio-spectateur, afin de considérer, dans le prolongement du dialogisme bakhtinien, la relation qu'il établit « à » l'œuvre. C'est lui qui, par sa perception - dialoguant avec l'œuvre intermédia, l'interrogeant et donc l'interprétant -, fait système avec l'œuvre en tant qu'objet temporel problématique. En effet, la perception n'est pas la saisie d'un tout préalablement organisé comme un bloc, elle est *fabrication* d'une organisation en vue d'une médiation du monde au sujet. Elle s'appuie pour cela sur l'expérience passée ainsi que sur les nécessités présentes ou à venir, elle est maintien, invention ou organisation de données multiples en vue de l'action ; c'est en ce sens qu'elle est

⁶⁵ *Supposées*, puisque nous sommes dans un monde de la représentation, monde dans lequel il n'existe aucune loi physique qui ferait qu'à une action corresponde nécessairement un résultat, unissant ainsi la cause à l'effet.

interprétation. En résumé, la dyade audiovisuelle, principe dynamique, fait sens pour et par l'audio-spectateur, faisant de lui un interprète de l'œuvre au sens *herméneutique* du terme.

Ce principe dynamique trouve à s'accomplir par l'audio-spectateur. Le temps qui nous occupe ici n'est donc pas celui des physiciens ni celui des horlogers, ni encore celui qui, dans la musique occidentale de tradition écrite, fait correspondre deux croches à une noire, mais le temps vécu, phénoménologique, tel que décrit par Edmund Husserl (Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, 1964), dans le prolongement duquel Bernard Stiegler écrit :

« Un objet temporel est *constitué* par le temps de son écoulement, son flux. Il n'apparaît qu'en disparaissant : il passe. [...] Un objet temporel est constitué par le fait que, *comme les consciences dont il est l'objet commun*, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît. » (De la misère symbolique - La catastrophe du sensible, 2005, p. 233)

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

Nous voyons qu'il s'agit d'une relation *double*, et qu'il nous faut parler de *méta-relation* puisqu'elle comprend, d'une part, la relation établie au sein de la dyade audiovisuelle 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 audiovisuelle. Cette *Relation*, je l'écrirai dorénavant avec un « R » majuscule, puisque résultante dynamique de l'alliage de deux relations.

Je propose donc de revenir maintenant à ce que je résumerai par la question : « suivant quels procédés cette interprétation se construit-elle dans une œuvre vidéomusicale ? »

3.2. Métaphoriser

3.2.1. La conduite du discours

Dans son ouvrage (La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée, 1947) Etienne Souriau, philosophe⁶⁶, propose une théorie visant à montrer la possible *translation* entre les différentes disciplines artistiques, il utilise à ce propos le terme de *traduction* et écrit ceci :

« Les différents arts sont comme des langues différentes, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables. » (Souriau, La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée, 1947, p. 31)

Ce qui, pour Souriau, préside à cette mise en correspondance des domaines artistiques entre eux, c'est l'existence d'une entité métaphysique, l'« Art », entité antérieure à toute expression, qui s'élabore, se matérialise, dans une œuvre au travers de supports artistiques différenciés : « L'art, c'est ce qu'il y a de commun à une symphonie ou à une cathédrale, à une statue et à

⁶⁶ (1892-1979) Sa discipline de prédilection fut l'Esthétique, qu'il enseigna aux universités d'Aix-en-Provence, Lyon puis Paris-Sorbonne, et qui lui inspira plusieurs ouvrages. De 1947 à 1962, il écrit dans la *Revue Internationale de Filmologie*.

une amphore ; c'est ce qui rend comparable entre elles la peinture ou la poésie, l'architecture ou la danse » (Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, 1947, p. 44). Or, comme nous l'avons vu, ce qui est commun à toute expression artistique, celui qui crée et qui compare entre elles la peinture, la poésie, l'architecture ou la danse c'est le sujet dialoguant avec les œuvres, les instaurant, les interprétant, les « traversant » pour en ressortir transformé : aussi bien « traduit » que « traducteur ». C'est donc là, le sujet qui se révèle être le véritable *médiateur*. Comme l'écrit Gilbert Simondon :

« C'est dans le système formé par le monde et le sujet, que, par son geste perceptif, le sujet constitue l'unité de la perception. Croire que le sujet saisit d'emblée des formes toutes constituées, c'est croire que la perception est une pure connaissance et que les formes sont entièrement contenues dans le réel ; en fait une relation récurrente s'institue entre le sujet et le monde dans lequel il doit percevoir. Percevoir est bien prendre à travers ; sans ce geste actif qui suppose que le sujet fait partie du système dans lequel est posé le problème perceptif, la perception ne saurait s'accomplir. » (Simondon, *L'individuation psychique et collective - à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, 1989, p. 91)

Cette médiation se fait par la capacité résonnante du corps du spectateur qui se fait alors interprète à *travers* la manifestation du monde. Ainsi, Francesco Spampinato, à propos de l'écoute de la musique, note dans son ouvrage *Les métamorphoses du son* que :

« Le corps joue un rôle cardinal dans les processus sous-jacents de production de sens en musique, à la fois en tant qu'instrument « résonnant » par lequel on fait une expérience profonde et prenante de la musique, et en tant que « réservoir » d'expériences et de connaissances préalables, à utiliser pour décrire la musique en termes métaphoriques. » (Spampinato, 2008, p. 91)

Pour préciser, plus loin :

« Le corps devient lecteur de l'expérience parce que l'écoute s'accompagne d'une micro-reproduction empathique des configurations tensives de la musique, à travers l'adoption de certains *patterns de tonus musculaires* : une "micro-danse imitative". L'allure des variations de ces configurations de la tonicité peut être ensuite reconnue (grâce à une comparaison avec les expériences passées) et projetée sur la musique, qui devient "expressive" de cette allure [...]. Dans ce cas, nous adoptons une "perception physiognomonique", par laquelle on a tendance à donner la vie à un objet inanimé : l'objet devient ainsi un "corps en mouvement". En termes rhétoriques, il s'agit d'une métaphore de personnification : la musique "s'avance", "court", "s'arrête", un thème "fait son entrée", etc. » (Spampinato, 2008, pp. 142-143)

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

« Dans cette perspective, l'origine corporelle de toute signification potentielle est virtuellement intermodale. Les productions de sens évoquant différentes modalités sensorielles sont ici réinterprétées comme autant de dérivations d'un fondement unique : un vécu tonique et émotionnel en mesure d'activer simultanément toute modalité sensorielle, aussi bien que la motricité. Le rapport entre expérience auditive et évocation tactile, gustative, motrice ou visuelle ne serait donc pas créé par de simples associations mentales, ni par une sorte de « court-circuit » des sens, mais plutôt par une « matrice commune à partir de laquelle les diverses explicitations d'un vécu corporel constitueraient les résultats d'un processus articulatif. » (Spampinato, 2008, p. 91)

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

« Un vécu émotionnel et tonique s'articule à travers une modalité sensorielle spécifique suivant des tracés inscrits dans notre corps, qui s'avèrent amodaux, pré-catégoriels, inconscients, tout en suscitant des ébranlements d'autres modalités avec lesquelles psychogénétiquement ils ont, un jour, été associés. » (Spampinato, 2008, p. 166)

C'est ce phénomène qu'évoque Daniel Stern dans son ouvrage *Les formes de vitalité – Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant* (Stern, 2010), lorsque rapportant « ce que font les mères lorsqu'elles veulent montrer à leur bébé qu'elles comprennent ce qu'il a ressenti ou qu'elles l'ont ressenti elles aussi. » il restitue cet exemple :

« Une petite fille de dix mois était assise par terre face à sa mère. Elle essayait de placer un morceau de puzzle. Après de nombreux essais infructueux, elle y arrive enfin. Elle lève alors les yeux vers le visage de sa mère avec une expression de jubilation et d'enthousiasme débordant. Son visage "s'ouvre" (elle ouvre la bouche, ses yeux s'écarquillent, elle hausse les sourcils), puis il se referme. Le contour temporel de ces changements décrit une courbe régulière (un crescendo, un point culminant, un decrescendo). Simultanément, elle lève et abaisse les bras sur le côté. Sa mère répond en entonnant "oui" sur un ton montant et descendant, en même temps que le volume de sa vocalisation augmente et diminue : "ououlllll". La prosodie de l'énoncé maternel correspond au contour facio-cinétique de l'enfant. Les durées concordent elles aussi parfaitement. » (Stern, 2010, p. 55)

Stern explique ensuite l'ensemble de ces interactions, de la façon suivante :

« Qu'est-ce que la mère aurait pu faire d'autre pour faire savoir à sa fille qu'elle comprenait et partageait son excitation et sa joie à cet instant ? Elle ne pouvait pas se contenter de lui dire : "Eh, je sais ce que tu as ressenti. Je sais vraiment ce que ça fait." Après tout, la petite fille n'avait que dix mois et ne l'aurait pas comprise. La mère aurait pu choisir de reproduire ce qu'avait fait la petite, c'est-à-dire d'ouvrir son visage, puis de le refermer en l'imitant fidèlement. Mais cela soulève un autre problème. La petite fille aurait pu se dire, en quelque sorte : "D'accord, tu sais ce que j'ai fait, physiquement. Mais comment puis-je savoir si tu sais ce que j'ai ressenti en faisant cela ? Tu pourrais être un miroir, ou un martien. Comment savoir, même, si tu penses ?" » (Stern, 2010, pp. 55-56)

et d'en conclure que :

« La mère a résolu la question en procédant à une imitation sélective, un "accordage affectif". Elle a changé de modalité (passant d'une action vue à un son entendu) mais conservé fidèlement les traits dynamiques – autrement dit, les formes de vitalité ont concordé. Elle a gardé la dynamique de la forme, mais pas la modalité. La petite fille a alors compris que sa mère n'était pas seulement en train de faire une imitation, mais qu'elle avait déjà vécu une telle expérience et qu'elles pouvaient la partager. » (Stern, 2010, p. 56)

Depuis Aristote, on sait que notre perception du monde se fait en suivant les principes de similitude, d'analogies (Aristote), et cela est, bien sûr, opérant pour ce qui concerne les

principes qui régissent notre perception de la relation dans le phénomène visuel-sonore⁶⁷ C'est pourquoi, m'inspirant des travaux de Francesco Spampinato, de ceux de Paul Ricœur, notamment de son ouvrage *La métaphore vive* (Ricœur, 1975), je propose de considérer cette relation audiovisuelle suivant le modèle de la *métaphore* et, à la suite de Gadamer (Gadamer, 1996) de nommer *métaphorisation* cette relation rhétorique qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre vidéomusicale. Parce que surgie de la confrontation de deux termes étrangers l'un à l'autre, et par le fait même de la problématique posée au locuteur et donc de la nécessité pour lui de résoudre cette problématique, la métaphore est une figure de rhétorique qui génère chez le locuteur un sens nouveau et tout à fait transcendant à chacun des termes à partir desquels elle se constitue.

Décrivant la vidéomusique telle qu'il la conçoit, Jean Piché donne sur cette métaphorisation, faite par l'audio-spectateur au sein de ce type d'œuvre, un point de vue fort intéressant. Il commence son explication en partant de la notion de synchronisme telle que donnée par Michel Chion (*L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2000) :

« La synchronisme survient lorsque l'image que nous voyons et le son que nous entendons sont reliés intimement. C'est comme une relation de cause à effet. Par exemple si j'entends un poing qui tombe sur la table et que je le vois, il y a alors « synchronisme ». Plus intéressant encore, on peut changer le son ou l'image tout en conservant la même relation. Si je n'applique pas le même son normalement associé au poing sur la table, nous allons encore percevoir la même vibration. Et même si le son n'a aucune relation avec le visuel qui lui est associé. » (Piché, Jean Piché en vidéomusique, 2005)

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

« Une fois que j'ai fait ce constat, j'ai réalisé à quel point cela représente un outil puissant pour faire de la métaphore ! Aussi fort que cela puisse l'être, on peut s'écarter des associations et par le fait même, notre langage devient beaucoup plus riche ! En résumé, cela demeure une question d'écart et de rapprochement, au point d'utiliser parfois et judicieusement le silence même lors d'un poing sur la table ! » (Piché, Jean Piché en vidéomusique, 2005)

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

⁶⁷ « [...] 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, 2002, p. 59)

3.2.2. La transduction, l'individuation - identité & altérité

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

« Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. » (Simondon, L'individuation psychique et collective - à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité, 1989, p. 25)

Cette modulation de l'énergie qui, traversant différents agents se transforme en les transformant, est ce qui semble décrire au plus près ce qui est en action dans ce que j'ai nommé Relation. Trouvant leur origine dans le verbe latin *traducere* « faire passer », transduction et traduction sont bien originaires d'une idée semblable, celle de *transformation*. Mais, si dans l'idée de Souriau c'était uniquement l'expression artistique qui se trouvait ainsi traduite, dans celle de Simondon l'action de transduction emporte le système formé par le traducteur *et* sa traduction *conjointement*. Ainsi le sujet transforme, et en transformant *se* transforme. C'est cette individuation que, à la suite de Gilbert Simondon, j'identifie ici, reconnaissant dans l'art l'un des vecteurs de cette individuation.

C'est à un changement de paradigme qu'invite cette notion d'individuation portée par Gilbert Simondon. Il n'est pas ici question de l'*individué*, qui serait l'état obtenu après le processus d'individuation, mais de l'individuation comme devenir continu d'un système métastable qui *va vers* sans jamais se refermer sur soi.

« Les individus communiquent dans des groupes parce qu'ils sont pris chacun dans des individuations, des devenirs. De la même manière, des sujets sont en relation à des objets parce qu'ils tendent chacun à quelque chose d'autre qu'eux-mêmes, quelque chose qui participe à leur identité. Ce qui communique, ce ne sont pas des sujets entre eux mais *des régimes d'individuations qui se rencontrent*.⁶⁸ » (Debaise, 2004, p. 21)

Maintenant que nous avons vu les modalités opératoires de cette Relation de transduction au sein du système formé par l'œuvre vidéomusicale et l'audio-spectateur, se pose la question d'une pratique analytique de cette Relation. Existe-t-il, ou peut-on créer, des *repères* permettant de *s'orienter* au cours de cette action de transduction ? Est-il possible de discerner, dans ces *profils d'écoulement d'énergie dans le temps* tels qu'ils sont perçus par l'audio-spectateur, des invariants qui permettraient une catégorisation ajustée au discours intermédiaire tel que transduit par l'audio-spectateur ?

⁶⁸ C'est l'auteur qui souligne.

IV. Construire une méthode analytique

« L'ordre et le désordre sont deux ennemis : l'un supprime l'autre, mais en même temps, dans certains cas, ils collaborent et produisent de l'organisation et de la complexité. Le principe dialogique nous permet de maintenir la dualité au sein de l'unité. Il associe deux termes à la fois complémentaires et antagonistes. » (Morin, 2005, p. 90)

L'œuvre vidéomusicale, maintenant située dans le flux temporel de l'audio-spectateur en un mouvement de transduction, *fait discours*. Notre problématique peut alors se concevoir dans ces termes : Existe-t-il, ou peut-on créer, des *repères* permettant de *s'orienter* au cours de cette action de transduction et d'ainsi décrire l'œuvre vidéomusicale comme résultante de l'action dialogique interprétative de la dyade audiovisuelle? J'examinerai dans ce quatrième chapitre les *conditions nécessaires* à la conduite de l'analyse de l'œuvre vidéomusicale ainsi comprise, pour ensuite énoncer la *méthode* expérimentée avec le laboratoire MIM, l'ensemble des conduites *visant à établir le corpus lexical adéquat* à l'analyse d'une telle œuvre.

4.1. Réflexions préalables

4.1.1. Montage / démontage ?

Cette pratique des arts du *montage*, dont j'ai préalablement rapportée brièvement l'histoire, semblerait nous induire à une conduite analytique de l'œuvre sous la forme de découpage en *segments*. En effet, si *monter* c'est à l'origine faire physiquement se juxtaposer des bouts, des séquences d'images ou de sons⁶⁹, c'est donc bien dans la pratique du *collage* - de ces éléments sonores, ces objets musicaux - qu'il semblerait logique de rechercher le fondement de la pratique de l'analyse par *segmentation* de l'œuvre, qui se présenterait ainsi comme une sorte d'opération inverse à celle du montage. Cette pratique de l'analyse consisterait alors - dans une opération de dé-montage, résultante de l'étiquetage des différents segments⁷⁰ - à segmenter l'œuvre avant de la remonter, cette fois dûment étiquetée...

Or ce n'est ni *cela* qui a été monté ni la façon dont *cela* a été monté que l'on cherche à retrouver après avoir segmenté, mais plutôt la *façon* dont l'audio-spectateur *perçoit* et *discrimine* les différents flux d'énergie qui se succèdent par unité séquentielle dans le temps de l'œuvre vidéomusicale. En effet, si le *collage* consiste à assembler plusieurs matériaux en vue de produire un résultat, la segmentation ne cherche pas tant à retrouver cette diversité originelle, qu'à délimiter *dans le temps* l'unité qui se présente à voir et à entendre, qui est donnée à *percevoir* à l'audio-spectateur : le montage, qui est organisation dans le temps de manière signifiante, nous l'avons vu avec Vertov et Koulechov notamment, et non le collage qui n'indique que l'action de poser des matériaux exogènes dans un même espace.

Où l'audio-spectateur perçoit-il le début de ce profil temporel, où perd-il sa trace ? Lui semble-t-il s'être interrompu ici ? Ou bien continue-t-il là ? Voilà les questions qui nous animent, non la provenance des matériaux qui permettent cette construction, mais son efficience potentielle sur l'audio-spectateur réel. Et comme ces questions se sont déjà posées, et dans des formulations identiques, au laboratoire MIM, je vais interroger les réponses qui y ont été

⁶⁹ ... d'images ET de sons pour ce qui nous occupe.

⁷⁰ ...étiquetage qui, suivant le corpus de référence, est tirée du typo-morphologique schaefferien, du catalogue des UST ou d'autres nomenclatures encore.

apportées avec les *Unités Sémiotiques Temporelles*, une pratique d'analyse du musical qui a servi de fondement et de modèle à la pratique proposée ici, et que dans un premier temps il a même semblé possible d'étendre à l'analyse de la temporalité perçue dans l'œuvre audiovisuelle.

4.1.2. Les Unités Sémiotiques Temporelles

Lorsque, entre 1991 et 1996, l'équipe du laboratoire MIM et son directeur de recherche François Delalande⁷¹, du GRM⁷², instaurent avec les Unités Sémiotiques Temporelles (UST) une nouvelle façon d'aborder le problème de la sémantique musicale, ils se veulent dans le prolongement et en complémentarité du *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer à propos duquel François Delalande, en accord avec le MIM, constate alors :

« ... cette description " typo-morphologique " repose sur une attitude d'écoute, que Schaeffer appelle " écoute réduite ", qui consiste à faire abstraction de toute signification, causale ou associative, qui s'attache au son et est donc, par définition, impropre à analyser la musique comme objet signifiant. » (laboratoire MIM et al., 1996, p. 17)

Dans un premier temps, et pour remédier à ce qu'ils considèrent comme un manque, ils décident de réintroduire la signification dans la description des éléments sonores, donnant naissance momentanément à ce qu'ils appellent alors « objets sémiotiques ». Ces objets sémiotiques ne parviendront pas jusqu'à nous, car l'autre problématique que ne prend pas en compte Schaeffer, est celle du temps, qu'immédiatement le MIM se propose également de traiter. Voici un texte éclairant de François Delalande à ce sujet :

« Rien que de plus banal que de terminer l'exécution d'un morceau par un ralenti qui va créer un effet de détente. C'est banal, mais c'est tout à fait fondamental, et pourtant l'analyse musicale classique n'a rien à dire sur ce ralenti et cet effet de détente, tout simplement parce que ce n'est pas écrit – ou écrit de façon très sommaire, comme indication de jeu – [...]. Or, un vulgaire ralenti est un moyen puissant de créer du sens. C'est une configuration temporelle, mais qui est immédiatement généralisée, mise en rapport avec des configurations analogues qui ne relèvent pas seulement du sonore. » (Delalande, UST et analyse - Introduction, 2008, p. 17)

L'ajout au vocabulaire schaefferien du traitement des deux paramètres que sont la signification, d'une part, et le temps, d'autre part, amène le MIM à instaurer les Unités Sémiotiques Temporelles, pour lesquelles Delalande propose cette définition :

⁷¹ En qualité de responsable du programme de recherches en sciences de la musique au sein du GRM (Groupe de recherches musicales, Institut national de l'audiovisuel, Paris), François Delalande a conduit des travaux dans les domaines suivants :

-Analyse des musiques électroacoustiques et ses prolongements théoriques : théorie de l'analyse musicale en général, sémiotique musicale, analyse de l'écoute. -Apparition et développement des conduites musicales chez l'enfant, implications anthropologiques et pédagogiques. Ses principaux ouvrages sont : *La nascita della musica, esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Milan, FrancoAngeli, 2009. *Le « son » des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, INA Buchet-Chastel, 2001. -*Il faut être constamment un immigré*, entretiens avec Xenakis, Paris, INA Buchet-Chastel, 1997. - *La Musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA Buchet-Chastel, 1984 (traduction en espagnol, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1995, et en italien, FrancoAngeli, Milan, 2001). - À la Clueb, Bologne, *Le condotte musicali* (les conduites musicales), 1993. (Revue Circuit, 2007), Analyser la musique, pourquoi, comment ?, Ina-éditions, Paris, 2013.

⁷² Groupe de Recherches Musicales. Pierre Schaeffer crée en 1958 le GRM, qui rejoint deux ans plus tard le Service de la recherche de la Radio-télévision française. C'est en 1975, à l'issue de l'éclatement de l'ORTF, que le GRM est intégré à l'INA.

« Qu'est-ce qu'une occurrence d'Unité Sémiotique Temporelle ? C'est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique (l'U.S.T. elle-même est la classe d'équivalence, plus abstraite, des segments qui présentent, même hors contexte, une signification temporelle due à des organisations morphologiques analogues). » (laboratoire MIM et al., 1996, pp. 18-19)

Évoquant ce travail dans son ouvrage *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Delalande précise que le point essentiel sur lequel les UST se différencient des objets sonores schaefferien est bien la *signification* :

« Les Unités Sémiotiques Temporelles ne sont pas à proprement parler des Objets sonores au sens schaefferien, car elles ne sont pas isolées de leur contexte selon les mêmes critères de segmentation (pour cette raison la dénomination « Objets Sémiotiques Temporels a dû être abandonnées). En effet l'objet sonore, tel qu'il est défini par Schaeffer est une unité morphologique qui se détache de son contexte par des lois purement gestaltistes [...], ou encore, pour reprendre la comparaison classique avec le langage, l'objet est une unité syllabique, et non pas une unité de sens (comme l'est le monème, unité minimale signifiante). Or, avec les U.S.T., nous cherchons le segment minimal qui respecte un sens nécessairement. » (Delalande, *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?*, 2013, p. 172)

La méthode utilisée pour définir cet ensemble de comportement est basée sur l'accumulation d'exemples comparables puis le discernement, par l'analyse, de ce qui leur est commun. Delalande décrit cette phase de travail ainsi :

« C'est un cheminement classique en sciences humaines, et c'est celui que nous avons adopté nous aussi : partis d'une compréhension intuitive des propriétés de nos U.S.T., nous en avons constitué un corpus. Il était alors possible de mettre en évidence, par l'analyse, et explicitement leurs propriétés. » (Delalande, *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?*, 2013, p. 178)

Les UST répertoriées de cette façon par le MIM sont au nombre de 19, que l'on peut classer en deux grandes catégories :

- à durée délimitée dans le temps, susceptibles de s'inscrire dans la mémoire immédiate et d'apparaître comme une figure, d'une durée inférieure à 10 secondes.
- à durée non délimitée dans le temps, perçues comme un processus continu qui pourrait durer éternellement.

Elles se présentent sous la forme de fiches comportant leur nom, une description morphologique et une description sémantique ce qui leur confère un aspect apparenté à celui que prennent les définitions. Des exemples musicaux tirés du répertoire leur sont associés.

4.1.3. Quelle catégorisation ?

D'un statut de fiches à vocation *descriptive*, Les UST passèrent aisément à celui de fiches à vocation *prescriptive*, ce à quoi ne les destinaient pas leurs inventeurs mais qu'ils ont cependant exploré, étant, pour la plupart d'entre eux, enseignants en composition électroacoustique. Les Unités Sémiotiques Temporelles ont ainsi servi de cadre formel pour, sinon valider ou invalider les travaux de leurs élèves, du moins aider à leur orientation en des directions jugées plus fructueuses. Il a ainsi souvent été ajouté, aux descriptions morphologiques et sémantiques, un

volet intitulé *Autres caractéristiques pertinentes nécessaires*, volet dans lequel on peut lire des précisions concernant la fabrication *conforme* de telles UST. Pour l'UST *qui tourne*, par exemple, est ajouté à la prescription : « L'unité *doit* être assez longue pour que le phénomène cyclique soit bien perçu » (laboratoire MIM et al., 1996, p. 87) une seconde proposition, qui vient en quelque sorte tempérer la première : « Le cycle *ne doit pas* être trop long afin d'être perçu comme un mouvement physique et non comme un phénomène intellectuel (ou structurel relevant de la grande forme) ». Est-ce une manière de laisser le choix libre mais renseigné, en fonction du but auquel il est destiné, pédagogique ou poïétique ? S'agit-il là d'un descriptif de l'existant, ou d'un ensemble de prescriptions permettant d'obtenir la bonne conformité, celle qui est la plus proche de la définition, du *prototype* ?

Catégoriser c'est proposer de rapporter le particulier, vu comme un élément particulier, au général de tous les éléments comparables ; cela se fait en cherchant la balance, le difficile équilibre, entre ce qui est commun à un ensemble, catégorisé « A » et ce qui fait différer cet ensemble d'un autre ensemble réunissant d'autres communs, catégorisé « B ». Les UST réfèrent ainsi à un type de catégorisation de type *structural* et qui, selon la personne utilisant cette catégorisation, soit réfère au modèle structural dit *aristotélien*, soit à celui dit *prototypique* :

« La théorie aristotélienne est la théorie classique structurale de la catégorisation. Selon cette théorie, l'appartenance catégorielle d'un objet est définie d'après les conditions nécessaires et suffisantes. Le processus de catégorisation est fondé sur l'application de règles : si les propriétés sont vérifiées, alors l'objet appartient à la catégorie. Dans ce cas, tous les exemplaires de la catégorie sont également représentatifs de la catégorie. » (Chapuy, 2008, pp. 182-183)

La théorie prototypique vient en quelque sorte moduler la conception aristotélienne de la catégorisation, en arguant du fait que certains exemplaires d'une même catégorie sont plus représentatifs que d'autres, un élément étant ainsi considéré comme plus ou moins représentatif de la catégorie à laquelle il appartient :

« En résumé, le premier aspect de la structure gradée des catégories est qu'il existe des exemplaires plus représentatifs de la catégorie que d'autres et que la typicalité d'un membre de la catégorie augmente quand il devient plus similaire aux autres membres de la catégorie. De plus, le second aspect de cette théorie concerne l'existence de cas flous (unclear cases), c'est-à-dire des items dont l'appartenance catégorielle est incertaine. » (Chapuy, 2008, p. 183)

Dans les deux cas de catégorisation précédemment décrits, structural comme prototypique, un aspect de ce qui est constitutif de la vidéomusique telle que précédemment définie est absent : l'interdiscursivité. Cette modalité de l'œuvre, caractéristique de nos travaux, n'est évidemment pas traitée dans l'opération catégoriale des UST, celles-ci portant exclusivement sur le média « son ». Il découle de cela que le vocabulaire usité dans les définitions de celles-ci, n'est pas exportable en l'état à notre sujet, raison pour laquelle j'ai pensé qu'il serait nécessaire d'élaborer d'une méthodologie visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de ce type d'œuvre interdiscursive.

4.2. Le protocole expérimental

4.2.1. Finalités conditionnant le protocole expérimental

Cette méthode, cet ensemble de règles, a pour finalité la construction des moyens permettant l'analyse d'œuvres vidéomusicales telles que perçues par la conscience temporelle de l'audio-

spectateur, préservant donc l'opération de transduction et permettant même de la mettre en évidence. Il doit, pour parvenir à un tel résultat, remplir certaines conditions que je vais maintenant énumérer :

- a) Ce protocole expérimental devra permettre, à l'ensemble des personnes partageant cette expérience, d'échanger de façon argumentée, sourcée et contradictoire, dans un travail en co-construction. La possibilité d'une telle argumentation passe par la nécessité 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.
- b) La méthode utilisée permettra, par des pratiques expérimentales renouvelées, par conjectures et réfutations, de discriminer l'ensemble, protocole et vocabulaire, afin de discerner l'efficient, du problématique, de l'inopérant.
- c) Le protocole expérimental sera considéré comme validé s'il permet de représenter les *œuvres* dans leur spécificité interdiscursive ainsi que les potentiels d'évocation pour l'*audio-spectateur* (métaphorisation, sémiose temporelle, conduite du discours...).

Deux fonctions d'encadrement du groupe d'expérimentateurs semblent devoir permettre le bon fonctionnement d'une séance. 1/ La fonction de directeur de recherche, qui propose le protocole au groupe et conduit l'expérience à son terme, fonction que j'ai occupée, et 2/ la fonction de modérateur, qui vérifie la conformité des conditions réelles de l'expérience avec son but, fonction qu'a occupée Claude Moreau, auteure, artiste vidéo, membre du Bureau du laboratoire MIM. Les deux, directeur et modératrice, relèvent les résultats de la séance, tableaux et relevés, la modératrice en fait un compte-rendu à partir duquel est éventuellement pensée la séance suivante. Le protocole se résume à ceci :

1° Proposer au groupe d'expérimentateurs un lexique *simple* censé lui permettre⁷³ de :

- segmenter une œuvre suivant ses régimes discursifs,
- donner un premier descriptif au profil dynamique du segment.

2° Donner au groupe la méthode, en l'illustrant d'exemples tirés du corpus.

Afin de valider ou d'invalider le lexique et la méthode, il est proposé aux expérimentateurs de :

- segmenter une œuvre vidéomusicale en s'attachant aux différents profils dynamiques, suivant la perception temporelle qu'ils en ont.
- qualifier les segments ainsi obtenus à l'aide du lexique proposé.

4.2.2. Le groupe d'expérimentateurs

L'ensemble des expérimentateurs a considérablement varié dans ses composantes. Si au début de la recherche, de 2008 à 2013, il était constitué exclusivement des membres du laboratoire MIM, à partir de 2013 quelques-uns de ceux-ci se désinvestissent progressivement. Nous ouvrons alors à d'autres personnalités en proposant de les recevoir en résidence dans le but de poursuivre cette recherche. À partir de 2015, le MIM accueille en résidence des artistes ayant

⁷³ Il faut évidemment donner, si la demande en est faite, les raisons pour lesquelles est proposé ce vocabulaire.

une pratique de l'intermédia afin qu'ils contribuent, par la diversité de leurs pratiques et de leurs approches, à enrichir l'expérience commune. Ces artistes sont également conviés à créer de nouvelles œuvres dans le domaine de cet art émergent qu'est la vidéomusique, œuvres produites par le MIM lors d'événements publics.

Les cursus de formation de ces artistes se trouvent être divers et représentatifs du caractère hybride de notre sujet de recherche. On y trouve des élèves des classes de composition électroacoustique, du Conservatoire National à Rayonnement Régional Pierre Barbizet et de la Cité de la Musique de Marseille, mais aussi beaucoup venus des écoles d'art, beaux-arts, arts appliqués ou arts décoratifs, plusieurs avec une pratique à visées professionnelles de la « vidéo artistique ». En fait, nombre de ces artistes sont transversaux à ces deux groupes de formation, menant parfois les deux formations de front, ou ayant commencé dans l'un et poursuivant dans l'autre, ils se définissent plus volontiers comme « autodidactes ». De 2015 à 2018 nous avons reçu ainsi 15 résidents, et si la plupart sont restés travailler avec nous un an, d'autres y viennent encore, toujours comme résidents ou après avoir été cooptés comme membres du MIM.

Chaque séance de travail avec le groupe est préparée en deux temps successifs :

- 1^{er} temps. Seul

En préparation de la séance de travail de groupe, je recherche, entre le corpus d'œuvres et le corpus lexical du moment, une corrélation qui permette de (re)formuler une problématique particulière à la séance. Cette problématique dépend pour partie des résultats obtenus lors des séances précédentes puisqu'elle vise à compléter l'ensemble des expériences déjà menées. Pour cela, il peut être fait appel à l'apport de « matériaux » nouveaux, œuvres et/ou lexique (suppression, remplacement ou ajout de termes, précisions dans les définitions), susceptibles de permettre de progresser dans l'élaboration de ce lexique.

- 2^e temps. Avec la modératrice

Préalablement à la séance collective, est organisée matériellement par un premier essai de segmentation / qualification des segments des œuvres envisagées, une première étape nous permettant souvent de clarifier certains points, d'en poser d'autres, d'envisager d'éventuelles alternatives au corpus choisi. Rien ne se fait ni ne se décide sur une seule expérimentation et des expériences semblables sur des œuvres différentes sont menées de nombreuses fois avant que nous considérions qu'un début de réponse a été apporté à nos questionnements.

4.3. La pratique expérimentale

De façon à conserver la fluidité des échanges, nous ne sommes jamais plus de six participants. Les œuvres sont diffusées devant le groupe, à partir d'un ordinateur, un vidéoprojecteur envoie l'image sur un écran mural, le son est émis en stéréo par deux haut-parleurs amplifiés, à gauche et à droite de l'écran.

L'œuvre est diffusée intégralement une première fois en début de séance, quelques commentaires permettent la mise en relation du groupe avec l'objet de sa recherche.

Puis, au cours d'une deuxième diffusion, chacun relève les limites perçues comme début et fin d'un segment, en notant le temps indiqué par le compteur (mn : s) qui apparaît sous le lecteur de vidéo (Player).

Troisième diffusion pour que chacun vérifie ses relevés, les affine, les rectifie...

Si besoin, quatrième diffusion.

Enfin, ces relevés de temps individuels sont dictés par chaque participant et notés sur un tableau, en faisant apparaître sur une même ligne les relevés identiques.

Cette notation permet de mettre en évidence les relevés consensuels qui seront utilisés pour la suite des travaux, tous les relevés sont cependant conservés.

Si, au début de la recherche, nous avons segmenté presque exclusivement en groupe, une fois ces vocabulaires sédimentés par la pratique collective, un usage analytique de plus en plus individualisé s'est ouvert progressivement. Ainsi des analyses, de segments d'abord et d'œuvres ensuite, ont pu être réalisées par un seul expérimentateur pour être ensuite proposées en partage à l'ensemble du groupe aux fins d'expertise.

4.3.1. Segmenter une œuvre

Pour segmenter une œuvre audiovisuelle de type *vidéomusique* il faut commencer par l'écouter-voir entièrement, au moins une fois. Cette première lecture permet de se mettre en relation empathique, d'entrer en dialogue avec l'œuvre en prenant soin de rester dans la suspension du jugement, ou *epochè*⁷⁴ selon le nom que lui donne Husserl (Husserl, 1964), de façon à se laisser imprégner du discours de l'œuvre, de la qualité de son flux temporel « général », des particularités qui seraient déjà perceptibles lors de cette première rencontre, percevant ainsi la pièce dans son ensemble, de contextualiser les moments pour le moment indifférenciés en les rapportant à cet ensemble. Cette proportion doit se faire en *epochè*, en laissant venir ce qui vient, en « première impression ».

Dans un deuxième temps, équipé d'un stylo et d'un papier, on visionne l'œuvre en faisant apparaître le *time-code* à l'écran, et chacun note les instants pour lesquels des changements de comportement ont été perçus, instants qui appartiennent en propre à la personne qui perçoit en relation dialogique et interdiscursive à l'œuvre. On note ainsi, *à la volée*, un passage de l'œuvre d'environ une à deux minutes au maximum lors de cette deuxième écoute, car l'exercice est difficile et fatigant.

Lorsque ce visionnage est fini, que tous les temps aient été ou non relevés, on passe à une troisième étape, qui consiste à revisiter l'œuvre en *précisant* les relevés déjà fait et en complétant les manques éventuels. Cette opération, répétée à la demande, se pratique autant que possible toujours en *epochè* et toujours en relevant *à la volée* les segments perçus. Si dans cette action l'œuvre n'a pas été parcourue entièrement, on visionne la suite en tuilant le début avec la fin de l'exercice précédent :

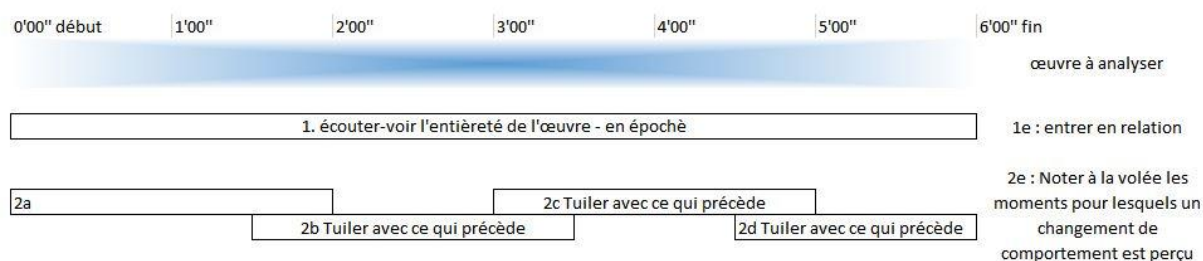


Tableau 1 – Analyser une vidéomusique : segmenter

⁷⁴ Cette epochè, permet la relation empathique nécessaire à la transduction. C'est cette suspension que nous tendons à obtenir, même si d'évidence nous ne l'obtenons jamais véritablement : le but est de laisser la place progressivement au phénomène apparaissant, en restant dans une disponibilité d'esprit suffisante pour que se crée l'espace intérieur nécessaire au dialogue avec l'œuvre considérée, il s'agit d'un équilibre dynamique très délicat à obtenir, dont on ne sait jamais s'il a été effectivement obtenu.

Enfin, une fois la pièce entièrement segmentée, il s'agit d'entrer dans un examen critique, le moment de l'*epochè* n'a plus lieu d'être. Si on est en groupe, il faut collecter les temps individuels, les transcrire et harmoniser les résultats. Lorsque les avis divergent, on discute les arguments de chacun concernant les raisons qui ont conduit à cette segmentation particulière. De ces discussions surgiront des éléments de vocabulaire qu'il faudra recueillir, de façon à les proposer ultérieurement si des similitudes permettent de penser qu'ils peuvent de nouveau être utiles à l'argumentation. Une première séance peut éventuellement se terminer ici, dans tous les cas une pause est utile à ce stade du travail.

4.3.2. Catégoriser les segments d'une œuvre

En partant de la notation des relevés reconnus précédemment comme consensuels, le groupe visionne les segments par paire, le premier « 1 » et le deuxième « 2 » pour commencer. Ensuite les membres du groupe s'accordent sur une analyse de cette paire de segment, toutefois plusieurs propositions d'analyses différentes peuvent être retenues. Une fois un accord obtenu sur ce point, il est fait de même avec les paires suivantes, de 1-2 on passe à 2-3, 3-4 puis 4-5, et ainsi de suite jusqu'au terme de l'œuvre, en reprenant à chaque examen le deuxième membre de la paire précédente, afin de conserver une sorte de *contexte* discursif minimum, dépassant le simple segment. L'ensemble de l'analyse est consigné dans un tableau qui permet de synthétiser le résultat de la séance. Un ou des commentaires l'accompagnent chaque fois que cela semble nécessaire.

Ce relevé d'expérience n'a en aucune manière pour but d'obtenir pour un segment une et une seule proposition d'analyse, mais de permettre que les échanges entre les participants se fassent de façon argumentée, il ne s'agit aucunement d'obtenir la démonstration d'une quelconque vérité, intrinsèque à l'œuvre, mais de concourir à la construction d'un vocabulaire permettant l'échange argumenté à propos du discours intermédia dans les œuvres d'art mixant les médias audio et visuel. La multiplicité des interprétations semble par conséquent naturelle, et est donc, à ce titre, attendue.

Après chaque séance j'examine avec l'aide de la modératrice si quelque autre élément, susceptible d'être utile à la description de ces régimes discursifs, est apparu, soit explicitement par l'adoption « spontanée » de termes nouveaux, qu'il faut alors examiner suivant notre hypothèse, soit implicitement par l'apparition d'une gêne à exprimer, un manque de moyen pour désigner ce qui était perçu. Il est alors recherché dans le corpus lexical, si un terme peut faire disparaître cette gêne ou combler ce manque.

On peut considérer que les opérations de *segmentation* et *catégorisation* donnent satisfaction si 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*. Dans le cas où ces deux opérations s'avèrent d'enchaînement difficile, il est nécessaire d'examiner les raisons de cette difficulté et de trouver à formuler une hypothèse compatible avec la pratique collective vécue. Il y a plusieurs possibilités à examiner :

1/ La problématique « profil temporel d'énergie » n'a pas été comprise, le temps est une aporie qu'il est difficile de contourner et la pratique va peut-être venir compenser cette difficulté de conception. Le vocabulaire utilisé en cours de séance est à examiner à la lueur des expériences passées.

2/ Le corpus d'œuvre présenté se révèle inapproprié à l'expérience de par ses caractéristiques : déséquilibre constant entre les médias pour ce qui concerne leurs conduites respectives d'énergie ; grandes plages sans son ou sans images (pas intermédiaire) ; inféodation de l'un

des médias à l'autre (vidéoclip, théâtre filmé) inféodation à un sous-texte de type *script* ou *scénario* dans le cas des œuvres cinématographiques⁷⁵... Sans rapport avec le vocabulaire mais apportant des précisions sur le corpus et ses limites.

3/ Inadaptation du lexique à l'expérience proposée, il s'agit de discerner le pourquoi de cette inadéquation et de découvrir les moyens d'y remédier.

Notre pratique analytique nous a amené 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 va se différenciant 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 de plus en plus 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 également permis de mieux *délimiter* les segments.

⁷⁵ Ce qui n'exclut pas qu'il soit possible, du point de vue de la conduite intermédiatique de l'énergie dans le temps, d'analyser des passages d'une œuvre cinématographique, par exemples les scènes de duel, très chorégraphiées, dans les œuvres de Sergio Leone & Ennio Morricone.

V. Nouvelle pratique - nouveaux outils ...

« L'accumulation des exemples nous rassure, mais en marge de toute prétention systématique. La Relation ne peut pas être « prouvée », parce que sa totalité n'est pas approchable – mais imaginée, concevable par déport de la pensée. » (Glissant, 1990, p. 188)

Réformant l'ensemble de nos conduites, à partir de nos pratiques des Unités Sémiotiques Temporelles éprouvée par l'expérience, j'ai proposé un corpus lexical qui semble maintenant répondre à nos attentes. Le résultat de l'ensemble des expérimentations n'est apparu comme convaincant qu'en ce qu'il permettait de décrire la syntaxe d'œuvres différentes à l'aide d'un même vocabulaire et d'une même méthode d'analyse, conditions posées précédemment comme essentielles à la validation scientifique des travaux rapportés ici. Je vais maintenant, dans ce cinquième et dernier chapitre, en examiner les résultats.

Les exemples illustrant cette section sont visibles sur une page à télécharger sur Internet *via* : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LcrioEMA9nbnGyg>

Chaque exemple, est indiqué en début de ligne par une puce, suivie du nom de l'extrait auquel il réfère et de l'indication « (écouter-voir) ». On retrouvera sur cette page *via* internet la même nomenclature, suivant une disposition semblable, cette fois suivie du lien permettant de visionner l'exemple indiqué.

5.1. Les profils temporels perçus

Quatre catégories de profils temporels perçus ont ainsi été distinguées au fil des expériences avec, pour certaines d'entre elles, différentes modalités. Ces quatre catégories ont pour particularité d'être transversales aux deux média, sonore et visuel, elles ont pour nom *Processus*, *Figure(s) réitérée(s)*, *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* et *Unité-Geste*.

5.1.1. Processus

A partir de son vécu antérieur, ce que Husserl nomme rétention, l'audio-spectateur émet une hypothèse, 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 Husserl protention. (Husserl, 1964)

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...

Si nous appelons *direction* la ligne virtuelle, le vecteur, qui relie le moment originel de ce Processus à son hypothétique achèvement, cette direction représentant en quelque sorte 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...

J'ai emprunté quelques notions de leur sémiotique tensive à Jacques Fontanille et à Claude Zilberberg (Fontanille & Zilberberg, 1998) (Zilberberg, 2006), plus particulièrement leur représentation de l'intensité et de l'extensité, que j'ai adaptées à notre propos. J'utilise ces deux valences - qui s'appliquent aussi bien au son qu'à l'image - pour spécifier la transformation qui s'opère dans le temps sur la *matière* : son extensité, via *l'énergie* : son intensité.

La valence « Extensité » s'applique aussi bien au son qu'à l'image. Elle permet de décrire 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...

1. Pour illustrer cette valence « extensivité », voici un couple d'exemples⁷⁶ de Processus. Pour le premier exemple ([écouter-voir](#)) la direction perçue est de la catégorie « semble aller vers le concentré »⁷⁷.
2. L'exemple suivant illustre la direction opposée, d'un Processus de la catégorie qui « semble aller vers diffus ». Dans ce deuxième exemple ([écouter-voir](#)), et toujours pour ce qui concerne le son, des fréquences se font progressivement entendre dans l'aigu, et l'espace de propagation s'ouvre, s'élargit.
3. Comme précédemment le troisième exemple ([écouter-voir](#)) est un Processus qui donne à percevoir un « qui semble aller vers concentré ».
4. Dans ce quatrième exemple ([écouter-voir](#)), cette fois l'image et le son donnent la sensation d'aller « vers diffus ».

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 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.

Voici un couple d'exemples de ce comportement perçu :

5. le cinquième exemple ([écouter-voir](#)) « semble aller vers de plus en plus ».
6. Le sixième exemple ([écouter-voir](#)), dont la direction perçues est opposée à celle du cinquième, « semble aller vers de moins en moins ».

En partant des possibilités combinatoires de ces deux axes représentés de cette manière...

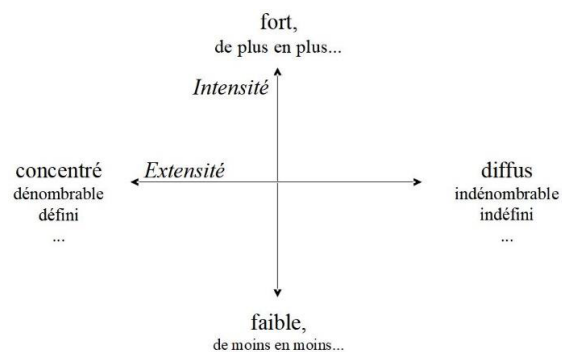


Figure 1 - Extensité et Intensité

⁷⁶ Il s'agit d'un exemple fabriqué pour l'occasion, ce sera le cas de tous les exemples concernant les « profils temporels perçus » donnés ici.

⁷⁷ Vous aurez noté que dans ce premier exemple le son allait en se resserrant autour des fréquences médium-grave et que son espace de diffusion perdait en volume. Un seul de ces comportements aurait suffi à donner cette sensation de diminution de volume spatial, mais la combinaison des deux m'a semblée plus éclairante...

...il est alors possible de déduire 8 directions empruntable par notre Processus :

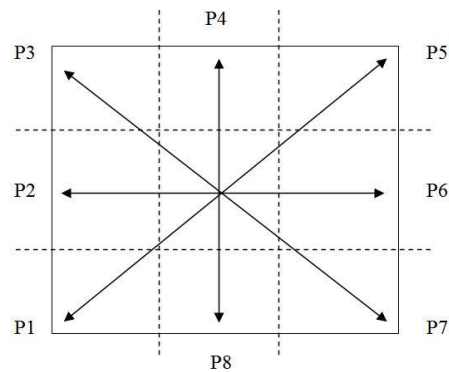


Figure 2 - Huit directions

Les huit Processus qui en résultent sont nommés de la façon suivante :

- « P1 » ([écouter-voir](#)), (situé en bas à gauche dans la figure 2), pour lequel l'extensité est perçue comme « allant vers le concentré » et l'Intensité comme « allant en diminuant vers le faible ».
- « P2 » ([écouter-voir](#)), la matière semble aller se concentrant alors que l'intensité reste égale.
- « P3 » ([écouter-voir](#)), Processus pour lequel l'extensité va vers le concentré et l'Intensité va en augmentant vers le fort.
- « P4 » ([écouter-voir](#)), pour lequel l'Extensité nous semble égale alors que l'Intensité paraît augmenter.
- « P5 » ([écouter-voir](#)), Processus qui semble gagner en intensité et dont la matière semble se diffuser ou aller vers l'indénombrable.
- « P6 » ([écouter-voir](#)), la matière semble aller en se diffusant, l'intensité restant égale. Nous en avons vu précédemment deux fois deux exemples.
- « P7 » ([écouter-voir](#)), Processus dont l'extensité va vers le diffus et l'intensité vers faible.
- « P8 » ([écouter-voir](#)), pour lequel l'Extensité semble égale alors que l'Intensité semble aller en faiblissant.

5.1.2. Figure(s) réitérée(s)

La deuxième catégorie de profils temporels perçus se nomme « Figure(s) réitérée(s) ». Ce profil se caractérise par la réitération d'une ou de plusieurs figure(s)⁷⁸, ainsi que par l'absence de direction globale. 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 perçue une « Figure(s) réitérée(s) ». Ainsi, la réitération peut-elle apparaître 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 ([écouter-voir](#)).

⁷⁸ On appellera « figure » une identité structurée se détachant sur ce qui l'entoure.

Cette catégorie se caractérise par la perception d'un niveau d'organisation, la répétition 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.

5.1.3. Élément(s) ne formant pas structure temporelle

La Troisième catégorie de profil temporel perçu, Élément(s) ne formant pas structure temporelle, est reconnaissable à ce qu'elle ne propose aucun indice concernant l'avenir. Autre possibilité elle en propose plusieurs qui semblent hésitantes ou se contredisent.

Elle se caractérise par la perception d'une absence de direction globale et peut être perçu :

1/ soit comme une totale absence de direction, laissant le choix à l'audio-spectateur de porter son attention où il le souhaite ([écouter-voir](#))

2/ soit comme une profusion de directions locales, non fédérées, genre de tohu-bohu un peu panique ([écouter-voir](#)).

5.1.4. Unité-Geste

Certains segments, 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, l'appellation « Unité-Geste » résume bien ce qui caractérise la manière dont on les perçoit : une *unité* d'action intermédiaire dans laquelle il est très difficile de démêler l'apport de chacun des deux médias, interaction composite qui fait que le segment est perçu sur le modèle du *geste* musical. Dans sa manifestation la plus « complète » cette Unité-Geste est perçue comme constituée de trois phases : la 1^{ère} phase semble un *appui* : l'énergie ne trouve pas à s'exprimer mais fait une sorte de « sur place ». La 2^{ème} phase semble une *projection*, l'énergie, de potentielle qu'elle était, devient cinétique et aboutit, dans un rapport de type causal, à une 3^{ème} phase appelée *aboutissement*.

Ce premier exemple est analysable en 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, nommée, bien sûr, « aboutissement » :

- appui-projection-aboutissement ([écouter-voir](#))

Il est fréquent de le rencontrer sous deux autres formes :

- projection-aboutissement ([écouter-voir](#))
- appui-projection ([écouter-voir](#))

Cette Unité-Geste sert souvent d'agrafe entre les sections, créant alors un lien de type causal, pour passer d'une proposition à une autre tout en conservant une continuité de discours...

Il a été préféré l'appellation *projection*, pour différencier ce qui se présente comme une phase, partie d'un tout plus vaste, de ce qui est perçu comme une unité segmentable nommée *Processus*. Une autre raison est que la direction de la phase *projection* n'est que rarement définissable par la perception immédiate. Cette phase n'a pas, à proprement parler, de durée, étant perçue comme un *passage* dont le début, d'où elle provient, et la fin, là où elle projette, ne lui appartiennent pas en propre.

5.2. Analyser une vidéomusique

Au préalable, il est utile de dire ici que la qualité du dispositif matériel, à partir duquel se fait l'analyse, est de très grande importance, notamment en ce qui concerne l'équilibre entre les deux médias. En effet, la perception de l'analyste est conditionnée à cet équilibre, ainsi un système d'amplification sonore couplé à des dimensions d'écran en relation déséquilibrées, influe de façon extrêmement néfaste sur la perception globale et donc à cet art de la Relation tel que précédemment défini. Pareillement est essentiel le lieu, ses qualités sonores et de luminosité, où se trouve être projetée l'œuvre. Il s'agit de se trouver en possibilité de perception de l'expression sensorielle *unifiée* et *interdiscursive* que propose la vidéomusique à notre capacité de transduction.

Si la relation entre les médias est équilibrée et le milieu neutre, on peut écouter-voir et analyser sans inconvénient aussi bien à partir d'un ordinateur portable, permettant une écoute au casque, qu'à partir d'une projection sur écran à l'aide d'un vidéoprojecteur. Les travaux ici présentés ont été effectués dans ces conditions d'équilibre : par projection sur écran *via* un vidéoprojecteur et une écoute à partir de haut-parleurs de bonne qualité lorsque nécessitant une réalisation collective ; indifféremment avec cette configuration et sur ordinateur avec écoute au casque, lorsque effectués en solitaire. Des analyses ont été faites ainsi, sur ces deux types de supports, maintes fois tout au long de ces dernières années.

5.2.1. Catégoriser les segments

Au premier temps de la catégorisation nous sommes en possession d'un document synthétique des relevés de segmentation (Time-code en 00'00'') représentant, dans le cas d'un travail de groupe, les relevés consensuels tout aussi bien que dissensuels. Nous suivons ces relevés en couple de segment : le 1^{er} et le 2^e puis le 2^e et le 3^e, etc. dans l'ordre de leur apparition, en commençant par celui qui débute la pièce pour finir par celui qui la clôt, de façon à toujours mettre le segment étudié en contexte et dans le sens du discours intermédia.

Nous visualisons d'abord les deux premiers segments, conservant ainsi la dynamique et le contexte du premier segment, puis nous catégorisons les profils temporels perçus pour chacun des deux médias du premier segment. Ce qui est évident est noté en premier, ce qui vient moins spontanément est noté après analyse. Nous obtenons un seul profil si les deux médias sont en synchrèse, ou deux profils dans le cas contraire. Nous consignons le résultat dans un tableau construit sur le modèle suivant :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Commentaire
		Son	Image	
0.00 00.08		Ext => diffus Int => fort	Fig.réit Ext => diffus Int =	A1 P5 (son) - P6 & Fig.réit. (image)
0.08 00.12				

Tableau 2 – Analyser une vidéomusique : catégoriser

Il est réservé une case « désignation du fragment (fr. début & fin) », qu'on laisse momentanément vide afin d'y inscrire ultérieurement les numéros des images (frames) de début et de fin du segment concerné. La dernière case est réservée à tous les commentaires jugés utiles⁷⁹. On procède de la même manière et pour les mêmes raisons de contextualisation qu'indiquées précédemment avec le deuxième et le troisième segment, et ainsi de suite, 3^e et 4^e – 4^e et 5^e, jusqu'au dernier segment. On prolonge donc le tableau de façon à contenir toutes ces indications.

5.2.2. Représenter

Une fois que toute l'œuvre se trouve ainsi entièrement segmentée, que ses segments sont catégorisés et représentés dans un tableau, il est possible de découper *via* un logiciel les segments un à un, c'est l'occasion de préciser les délimitations de certains segments. Cette opération est maintenant rendue possible car les caractéristiques qui font sens ont été déterminées, et nous savons donc à quel *moment* commence et finit un profil temporel.

La pratique qui consiste à segmenter une œuvre est conditionnée par la capacité de l'audio-spectateur à catégoriser ce qu'il perçoit dans la relation dialogique établie avec l'œuvre. Ce dialogue qu'il mène avec l'œuvre - l'interrogeant et trouvant, ou pas, de quoi nourrir ses questionnements - l'audio-spectateur le mène dans le temps, au fil d'une œuvre qui se parcourt et se dévoile progressivement suivant un mode *discursif*. Ce mode discursif de dévoilement de l'œuvre est la résultante d'une modulation de l'énergie dans le temps perçu de l'audio-spectateur. 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 métaphorique c'est-à-dire qui *combine* ces deux énergies de façon à pouvoir s'orienter dans le flux temporel résultant, cette unité ne se situe donc pas dans l'œuvre elle-même mais bien plutôt à partir la perception que nous avons de « l'espace qui sépare » les constituants, sonore et visuel. La perception, au fil du temps vécu par l'audio-spectateur, est ainsi construite du dialogue que celui-ci fait mener aux différents constituants au sein de cet espace, ce que Simondon exprime en ces termes :

« La perception n'est pas la saisie d'une forme, mais la solution d'un conflit, la découverte d'une compatibilité, l'*invention* d'une forme. Cette forme qu'est la perception modifie non seulement la relation de l'objet et du sujet, mais encore la structure de l'objet et celle du sujet. » (L'individuation psychique et collective - à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité, 1989, p. 76)

Cette perception se présente alors pour l'audio-spectateur sous la forme d'une *mise en tension des médias* dans l'écart situé entre eux, et par conséquent *productif*, opérant à la manière dont le 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, 2012, p. 33)

⁷⁹ Dans cet exemple, l'inscription « A1 » indique que nous pensons avoir à faire à la première proposition d'une phrase, à ce stade de l'analyse ce ne peut être qu'une hypothèse.

Afin d'être à même d'analyser le discours de l'œuvre intermédiatique c'est donc cet écart qu'il est nécessaire de représenter. J'ai pour cela imaginé un mode de représentation des différents profils temporels permettant de noter la perception du discours intermédia, potentiellement produite par chaque audio-spectateur. Des **formes** figurent les différentes catégories de profils temporels perçus : Processus, Figure(s) réitérée(s), Élément(s) ne formant pas structure temporelle, Unité-Geste. Ces formes, sont codées au moyen de **couleurs** : si ce profil s'applique à l'un des deux média ce sera jaune pour le son, bleu pour l'image, si les deux médias expriment le même profil dynamique conjointement ce sera vert :









<u>Les formes</u>	<u>Les couleurs</u>
Processus : 	Le son : 
Figure(s) réitérée(s) : 	L'image : 
Élément(s) ne formant pas structure temporelle :  et : 	Les deux médias en synchrèse : 
Unité-Geste : 	

Tableau 3 – Pictogrammes, formes et couleurs

Il devient possible à l'aide de ces pictogrammes de représenter l'aspect dynamique de l'altérité en évitant la catégorisation de la Relation elle-même et la staticité qui en découlerait. Si le son est perçu comme un Processus de type P1 il sera représenté par la flèche correspondante au Processus en question, flèche que l'on teintera alors en jaune ; si l'image est perçue comme un Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction alors il sera référencé par le symbole correspondant (le cercle) et teinté de bleu. Si le son et l'image sont perçus suivant un même profil dynamique, quel que soit celui-ci, alors la couleur utilisée pour représenter cette configuration sera le vert. L'écart sera ainsi rendu visible par la configuration obtenue. Voici quatre exemples illustrant cette proposition.

1/ Soit 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 : 1/ 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 2/ 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 3/ la succession de ces deux points de vue : le ralentissement d'abord, avec pour conséquence l'effondrement. Pour représenter ce segment sans présager de son interprétation, nous l'écrivons sous la forme d'une superposition des deux pictogrammes P1/jaune et Élément(s) ne formant pas structure temporelle /bleu.



Figure 3 – P1/son, Elnfpst/image

2/ Soit 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... Afin d'éviter de devoir décider entre ces deux possibles, nous transcrivons ce segment simplement en combinant les deux pictogrammes P5/jaune et Figure(s) réitérée(s) bleu :



Figure 4 – P5/son, Fig.réit. /image

3/ Cette fois, le son 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 réitération dans le son pourraient être combinés 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 :



Figure 5 – Fig.réit. /son, P5/image

4/ Enfin, soit un segment dont les deux médias sont perçus tout deux comme ayant un profilé dynamique de modalité Figure(s) réitérée(s). La représentation sera un seul pictogramme de couleur verte :



Figure 6 – Fig.réit. /son & image

Nous représentons de cette manière la *potentialité* expressive du segment, laissant libre chacun de formuler sa manière particulière et qui lui appartient en propre d'actualiser l'œuvre, donnant à voir le devenir de *chacun* des deux médias, pour préserver la possible confrontation d'avec l'altérité telle que décrite par Bernard Lamizet :

« Je ne peux pleinement constituer une identité dans le champ sémiotique que par différenciation, je ne peux appréhender la dimension sémiotique d'une identité – en propre interpréter une identité – que quand je suis en mesure de la distinguer d'une autre, de la reconnaître d'une autre, dont la confrontation fera apparaître sa constance sémiotique. Le moment initial de toute logique sémiotique est toujours la confrontation avec l'altérité, car c'est cette confrontation qui donne à l'identité le caractère d'une signification interprétable. » (Lamizet, 2009, p. 308)

Il est devenu ainsi possible de représenter l'*aspect dynamique* de l'*altérité* en évitant la catégorisation de la Relation, et la staticité qui en découlerait, ne disant 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.

5.2.3. La structure du discours

Cette pratique de l'analyse m'a amené à discerner, puis à discuter avec le groupe, l'éventualité de l'existence de deux plans du discours. Ces deux plans seraient l'un à l'autre, ce que, dans le domaine littéraire, la proposition est à la phrase. Pour Frédéric Deloffre : « La phrase est le plus petit énoncé offrant un sens complet » (Deloffre, 1967, p. 15) et, si l'on considère l'*intonation* comme une notion commune aux deux modes d'expression que sont la phrase de la langue parlée et la structure du temps de l'expression qui nous occupe, alors il semble possible de faire une analogie et de dire que nous aussi, avec Frédéric Deloffre :

« Nous observons donc qu'à « l'énoncé complet de l'idée conçue par le sujet parlant » correspond un critère formel très important, l'intonation, reflet immédiat et continu de la structure de la phrase. » (Deloffre, 1967, p. 15)

Cette possibilité, d'établir un parallèle avec la phrase parlée, tient au fait que nous cherchons à discerner ce qui fait sens pour l'audio-spectateur, dans la manière dont il perçoit et catégorise les différents profils temporels et que la perception de ces profils temporels, de ces flux d'énergie perçus, est la *traduction*, faite par le destinataire⁸⁰, de l'intonation de l'œuvre, œuvre qui remplit ici la fonction de locuteur. C'est à cette notion d'intonation que réfère Frédéric Deloffre pour définir ce qu'est la phrase :

« Soit l'énoncé : "Vous êtes au travail depuis une heure, et vous n'avez encore rien fait." Représente-t-il une ou deux phrases, et pourquoi ? On pourrait être tenté de répondre "deux", puisque l'énoncé "vous êtes au travail depuis une heure" offre un sens complet. Sans doute, mais ce n'est pas là l'énoncé complet de l'idée conçue par le sujet parlant. Ce qui le prouve, c'est l'intonation. En coupant après "depuis une heure", l'intonation reste "en l'air" : elle est suspensive ; en revanche, l'intonation est conclusive (basse) après "vous n'avez encore rien fait." » (Deloffre, 1967, p. 15)

Le premier plan du discours audio-visuel - que nous nommons « phrase », par similitude avec la langue parlée - est celui que l'on perçoit de façon très intuitive et qui, par son intonation, permet de percevoir que cela commence *ici* et finit *là*. Cette phrase peut être parfois formée d'une succession de propositions, elles-mêmes constituées des segments que nous catégorisons à l'aide de nos profils temporels perçus.

L'ensemble fonctionne ainsi sur un modèle similaire à celui de l'analyse de la langue parlée. Nous nommons *phrase* – partie du discours dont la finale est conclusive (énergie basse ou nulle) - par une lettre dans l'ordre alphabétique [A, B, C, ..., Z, A'...Z'] suivant son ordre d'apparition dans le temps de l'œuvre, et le deuxième plan, *propositions*⁸¹ - partie du discours dont la finale reste non-nulle et est suivie d'une autre proposition - par un numéro que l'on juxtaposera à cette lettre [A1, A2, A3...An] pour indiquer qu'elle est une composante de la phrase A. Lorsque les deux plans se trouvent confondus, c'est-à-dire lorsque la phrase se trouve n'être constituée que d'une seule proposition, la lettre seule est utilisée.

5.3. Un exemple d'analyse

Afin de pénétrer plus avant cette pratique de l'analyse d'une œuvre vidéomusicale je vous invite à parcourir ensemble le début de *vrai(semblable)ment* (Moreau, 2008), vidéomusique que j'ai conçue à partir d'encres que m'a confié Jacques Mandelbrojt.

J'observerai tout d'abord, et dans l'ordre de leur succession dans la pièce, des extraits de ce début d'œuvre, je décrirai ensuite leurs composantes - les profils temporels perçus qui sont ce dont est constitué le discours - et j'en déduirai la manière dont il est possible de les figurer à l'aide des pictogrammes. Extrait après extrait j'obtiendrai ainsi une représentation du début de la pièce telle que je l'ai perçue, je la ferai suivre d'une analyse de cette perception.

- Début de *vrai(semblable)ment* [0001-2068] ([écouter-voir](#)).

⁸⁰ Le destinataire, qui se trouve également être l'énonciateur, il s'agit ici de l'audio-spectateur.

⁸¹ propositions elles-mêmes formées de nos quatre catégories.

5.3.1. Analyse de l'extrait n°1

D'une durée de 18 secondes, écoutez et voyez l'extrait n°1 [0001-0461] :

- Extrait n°1 [0001-0461] ([écouter-voir](#))

1/ Impressions subjectives.

Résumé de façon succincte et en première analyse de ce que j'ai perçu : 1°, un son s'est tout d'abord fait entendre qui, 2°, a fait apparaître une image, après avoir jaillit entièrement celle-ci s'est, 3°, stabilisée en tant qu'unité constituée puis, 4°, le son s'est comme éparpillé alentours de l'image, comme sous le coup de ce brusque déplacement de l'image (on notera le caractère subjectif de cette description qui se veut délibérément en première personne).

2/ Analyse et représentation des profils temporels perçus dans l'extrait n°1.

- 1^{er} segment [0001-0131] ([écouter-voir](#))

Je perçois le son comme porteur d'un Processus de type P4 et le mode de temporalité de l'image en tant qu'Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction globale. Le média « son » sera donc représenté par le pictogramme jaune et le *devenir* de celui-ci par la forme du Processus P4, le média « image » sera représenté par le pictogramme bleu et son comportement sera caractérisé par la forme Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction :



Figure 7 – Représentation du 1^{er} segment [0001-0131] de l'extrait n°1.

- 2^e segment [0132-0208] ([écouter-voir](#))

Cette fois le son me semble de la catégorie Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction, alors que le mode de temporalité de l'image est maintenant perçu en tant que Processus P4, les deux médias ont donc échangé leurs comportements :



Figure 8 – Représentation du 2^e segment [0132-0208] de l'extrait n°1.

Considérant ces deux segments, vous distinguerez possiblement le Processus P4 comme « traversant » successivement chacun des deux médias, percevant qu'il circule du son à l'image, vous constaterez alors que c'est bien par lui que nous « faisons sens » de ce qui advient. Nous dirons alors que ce Processus P4 unifie ces deux segments dans une unité expressive de type *métaphorique*, et qu'il donne ici bien plus qu'un indice de ce qu'il faut comprendre par « expression sensorielle unifiée » de l'œuvre.

- 1^{er} couple de segments [0001-0208] ([écouter-voir](#))

En faisant apparaître ainsi une unité de temps de « rang supérieur » à celui de nos profils temporels perçus, la pièce nous fait pénétrer dans un discours dont la modalité est de type que je dirai *rhétorique* :



frames	0001-0131	0132-0208
		
durée (en s)	5"	3"

Tableau 4 - Représentation du 1^{er} couple de segments [0001-0208] de l'extrait n°1.

- 3^e segment [0209-0334] ([écouter-voir](#))

Je propose ici d'interpréter l'image dans un mode de temporalité de type Processus P2. En effet ma perception est ici celle d'un précipité au centre de l'image de la figure apparue précédemment. Ce mouvement révèle, en la *concentrant*, la totalité de l'encre de Jacques Mandelbrojt. L'encre apparaît ainsi sous la forme d'une figure « unifiée », semblable à ce qui arriverait si nous nous en éloignons pour la percevoir dans son intégralité. Le son reste lui sans direction, dans un profil temporel perçu que je note comme étant du type Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction. Le perçu général de ce segment se représente donc comme ceci :



Figure 9 - Représentation du 3^e segment [0209-0334] de l'extrait n°1.

- 4^e segment [0335-0461] ([écouter-voir](#))

L'encre se présente à moi stabilisée dans son unité, je note donc l'image comme étant de la catégorie Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction. Le son, quant à lui, circule, se diffuse dans l'espace, je note qu'il exprime un Processus de type P6 :



Figure 10 - Représentation du 4^e segment [0335-0461] de l'extrait n°1.

À cet instant, considérant ces deux segments, il m'apparaît que nous avons de nouveau affaire à un couple formant métaphore, une unité composée cette fois du 3^e et du 4^e segment :

- 2^e couple [0209-0461] ([écouter-voir](#))

Mais c'est ici une action différente qui se propose à la perception, non plus la continuité d'un même Processus - traversant successivement nos deux médias, tel le P4 du couple précédent - mais la continuité d'un même champ d'action, l'extensité, vécue dans leur succession d'une manière antagonique par les média image et son :



0209-0334	0335-0461
	
5"	5"

Tableau 5 - Représentation du 2^e couple de segments [0209-0461] de l'extrait n°1.

En faisant maintenant percevoir une notion nouvelle - l'opposition/complémentaire dans la direction des Processus (*action de concentration* (P2) du média image *versus* *action de diffusion* (P6) du média son) - ce deuxième couple de segment vient, d'une façon qui lui est particulière,

compléter le premier et, par là même, confirmer le caractère métaphorique dont ils sont tous deux pourvus.

Il le confirme tout d'abord car, comme le premier couple, il comporte deux segments traversés par une action semblable - lui conférant ainsi une valeur métaphorique-, mais on voit aussi que dans ce deuxième couple cette semblance tient en fait en une *transposition*. En effet, alors que durant la première métaphore l'action suit la *même direction* (P4) dans les deux segments, nous *concevons* la deuxième métaphore parce qu'elle est composée de deux segments qui s'expriment dans la *même valence* (Extensité), et bien que cette fois ce soit dans des directions opposées.





	1ère métaphore		2e métaphore	
	Intensité		Extensité	
	même direction		directions opposées	
frames	0001-0131	0132-0208	0209-0334	0335-0461
				
durée (en s)	5"	3"	5"	5"

Tableau 6 – deux métaphores successives – [0001-0461].

Il est désormais possible de mettre en évidence, à l'aide des pictogrammes, la *qualité* de l'écoulement de cette énergie qui, de potentielle dans la 1^{ère} métaphore [0001-0208], se transforme en énergie cinétique dans la 2^e métaphore [0209-0461]. La deuxième métaphore fait ainsi *réponse* à la première. Elle la *renforce en l'imitant* : comme elle, l'action se situe dans une seule valence, l'Extensité - mais elle la *complète en s'en différenciant* : à la fois en activant l'autre valence (Extensité vs Intensité), mais également en introduisant le principe d'*opposition des directions* au sein de cette valence, (P6 vs P2).

La succession des deux métaphores offre à percevoir à l'audio-spectateur un nouveau « tout plus grand que la somme des parties qui le composent ». Apparaît ainsi une nouvelle paire, dans laquelle le deuxième couple de segment, [0209-0461], s'inscrit comme *Réponse* du premier couple. Rétrospectivement celui-ci apparaît comme un *Appel* : [0001-0208], l'ensemble offrant à l'audio-spectateur un *niveau de temporalité potentiellement perçue* tout à fait nouveau.

- Extrait n°1 [0001-0461] ([écouter-voir](#))

On discernera au visionnage que cette nouvelle entité discursive [0001-0461] se situe également dans le domaine de l'art rhétorique. J'userai, pour la caractériser, de la définition qu'en propose Stéphane Roy (L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions, 2004) :

« Le couple *appel* et *réponse* est fondé sur un renvoi purement local entre des unités contiguës formant des couples d'antécédents et de conséquents expressifs. [...] Le rapport de dépendance entre ces deux fonctions ne tient pas à la similarité de la signature timbrale des unités concernées. C'est plutôt par une modification de l'état et du profil morphologique des unités que la *réponse* se trouve liée expressivement à l'*appel*. En effet, la fonction de *réponse* (conséquent) devient un conséquent expressif de la fonction d'*appel* (antécédent) lorsque la seconde unité (conséquent) subit par rapport à la première (antécédent) une réduction du tissu harmonique, une atténuation du profil dynamique, une déclinaison du profil mélodique, une contraction de la masse ou toute autre diminution notable, à caractère morphologique, que le contexte met en relief. » (Roy, 2004, p. 358)

Appel et réponse				
frames	Antécédent		conséquent	
	0001-0131	0132-0208	0209-0334	0335-0461
durée (en s)	5"	3"	5"	5"

Tableau 7 - extrait n°1 - Appel & Réponse [0001-0461]

On observe, *figure 10*, que la valence *Intensité*, portée dans l'appel, disparaît dans la réponse au profit de la valence *Extensité*. Pendant la réponse - conformément à la notion d'*atténuation dynamique* - l'énergie conduite en un Processus P2 (exprimée par l'image) se disperse dans une expression de type P6 (portée par le son).

5.3.2. Analyse de l'extrait n°2

D'une durée de 22 secondes, écoutez et voyez l'extrait n°2 [0462-1020]

- Extrait n°2 [0462-1020] ([écouter-voir](#))

1/ Impressions subjectives.

L'extrait n°2 m'apparaît dans son ensemble dans un mouvement *inverse* à celui perçu précédemment : 1° l'image semble se redéployer lentement devant moi, accompagnée dans cet émiettement par le son, révélant alors une nouvelle figure (encre) qui emplit progressivement notre champ de vision, 2° l'image s'immobilise alors que le son continue de s'éparpiller pour, 3°, se refermer soudainement sur elle-même et donner une nouvelle figure (encre). Ce qui dans l'extrait n°1 s'était déployé avec beaucoup d'énergie pour ensuite se stabiliser en tension dans l'espace (*Extensité*), apparaît dans l'extrait n°2 vouloir inverser ce mouvement vers une énergie minimum et un espace moindre.

2/ Analyse et représentation des profils temporels perçus dans l'extrait n°2.

- 1^e segment [0462-0780] ([écouter-voir](#))

Je perçois le même mode de Processus P6 que celui vécu à la fin de l'extrait n°1 par le son seul, mais il est ici rejoint par le média image, dans une commune expression de catégorie P6. Les deux médias adoptent donc maintenant un Processus selon une même direction, l'écart entre les deux médias est nul, le conflit précédent semble comme résolu :



Figure 11 - Représentation du 1^e segment [0462-0780] de l'extrait n°2.

- 2^e segment [0781-0956] ([écouter-voir](#))

L'encre se présente à présent stabilisée dans son unité, je note donc l'image comme étant de la catégorie Élément(s) ne formant pas structure temporelle sans direction. Le son, quant à lui,

circule et se diffuse dans l'espace, je note donc qu'il me semble exprimer un Processus de type P6 :



Figure 12 - Représentation du 2^e segment [0781-0956] de l'extrait n°2.

- 3e segment [0957-1020] ([écouter-voir](#))

Enfin, au septième segment, les média s'agrègent dans une dernière glissade, peut-être en vue de rassembler assez d'énergie pour être en capacité d'atteindre la proposition suivante. Cet agrégat se fait, comme cela arrive souvent, par une Unité-Geste. Celle-ci est formée en deux phases, Projection suivie d'aboutissement, Pab :



Figure 13 - Représentation du 3^e segment [0957-1020] de l'extrait n°2.

Je peux mettre maintenant en évidence la *qualité* de l'écoulement de l'énergie, durant cet extrait n°2, dont voici la représentation pictogrammatique :

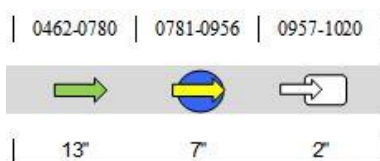


Tableau 8 - Représentation extrait n°2 [0462-1020]

Il est ainsi loisible 1/ de voir la diminution progressive de la quantité d'énergie disponible, et 2/ de noter la diminution progressive de la durée des segments : 13'', 7'', 2''. Ma perception est ainsi formulable sous la forme : « la durée des segments diminue à mesure que l'énergie disponible se raréfie ».

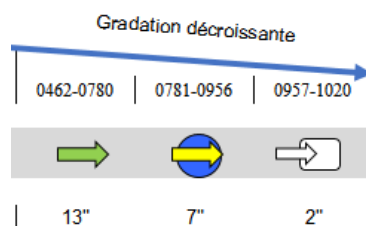


Tableau 9 - extrait n°2– Gradation décroissante [0462-1020]

Cette atténuation progressive correspond à une figure de rhétorique que je nommerai *gradation décroissante*⁸².

- Extrait n°2 [0462-1020] avec pictogrammes ([écouter-voir](#))

⁸² « 3. RHÉT. Succession de plusieurs mots de force croissante ou décroissante dont le dernier est souvent hyperbolique. *Quelle insuffisante préoccupation de l'hygiène, du confort, du bien-être, de la gaieté!* (*Savante gradation dans le choix des mots.*) (Gide, Journal, 1930, p. 1 000). » (Lexicographie - gradation - Rhéth, s.d.)

5.3.3. Analyse de l'extrait n°3

D'une durée de 28 secondes, écoutez et voyez l'extrait n°3 [1021-1720]

- Extrait n°3 [1021-1720] ([écouter-voir](#))

1/ Impressions subjectives.

L'extrait n°3 m'apparaît sous la forme d'une succession d'encres présentées en images fixes. Cette énumération semble supportée par un média son hésitant, entre foisonnement et répétition, qui ne laisse guère la possibilité de se projeter dans le temps au-delà de quelques secondes. Cet aspect « fourmillant » du son semble par analogie de forme inciter l'audio-spectateur à arrêter son attention sur l'aspect « hachuré », commun à l'ensemble, et néanmoins particulier à chacune, des encres ; son aspect répétitif semble m'appeler à parcourir la *succession* des images fixes sans omettre d'en discerner chacune des *aspérités* qui les constituent.

2/ Analyse et représentation des profils temporels perçus dans l'extrait n°3.

Plutôt que d'analyser l'un après l'autre chacun des segments, il m'apparaît plus judicieux d'en présenter d'emblée la figure d'ensemble, puisqu'en effet il s'agit, comme perçu et décrit précédemment, d'une énumération de semblables :









frames	1021-1101	1102-1200	1201-1245	1246-1330	1331-1455	1456-1580	1581-1680	1681-1720
								
durée	3"	3"	1"	3"	5"	5"	4"	1"

Tableau 10 – Représentation extrait n°3, Imitation [1021-1720]

Une articulation, sous la forme d'une Unité-Geste [1201-1245], scinde l'extrait en deux parties, une seconde Unité-Geste [1681-1720] vient clore l'extrait. Cette énumération de « semblables variés » exprime tout à fait la figure de rhétorique que Roy nomme *imitation* et qu'il définit ainsi :

« L'imitation investit des unités façonnées par la réplication immédiate de composantes identiques au plan de la signature timbrale, ou légèrement variées. C'est une fonction de renvoi immédiat parce que les composantes sont contiguës et se présentent souvent dans un rapport de simultanéité partiel (parfois en fondu-enchaîné). » (Roy, 2004, p. 358)

Après ce que j'appellerais une *première proposition* que je nommerai A1, cet extrait n°3 semble explorer le rythme et la répétition, ouvrant à une *deuxième proposition*. Cette deuxième proposition, nommée alors A2, se pose à la suite de la première et la complète⁸³. Il apparaît également que cette deuxième proposition ne s'interrompra pas ici, mais qu'elle se poursuivra probablement par l'extrait n°4.

- Extrait n°3 [1021-1720] avec pictogrammes ([écouter-voir](#))

⁸³ Formée des extraits n°1 et 2, cette première proposition apparaît ainsi comme s'acquittant d'une fonction d'*ouverture*, présentant les limites de jeu de l'œuvre : l'Intensité puis l'Extensité, les échanges d'énergie, l'opposition et la complémentarité.

5.3.4. Analyse de l'extrait n°4

D'une durée de 13 secondes, écoutez et voyez l'extrait n°4 [1721-2068]

- Extrait n°4 [1721-2068] ([écouter-voir](#))

1/ Impressions subjectives.

L'impression laissée par ce quatrième extrait est celle d'une chute d'énergie brusque ne laissant aucune place à l'idée de rémission. D'une durée totale de treize secondes, cette chute se fait en deux moments, d'abord le son s'effondre, enfin l'image s'éteint.

2/ Analyse et représentation des profils temporels perçus dans l'extrait n°4.

- 1^e segment [1721-1855] ([écouter-voir](#))

Je perçois que le son se *concentre* dans les fréquences graves dans le même temps qu'il *baisse en intensité*. Il me semble donc proposer un Processus de type P1. L'image, quant à elle, ne présente aucun mouvement, *stabilité* qui correspond au profil temporel dénommé *élément(s) ne formants pas structure temporelle, sans direction* :



Figure 14 – Représentation du 1^e segment [1721-1855] de l'extrait n°4.

- 2^e segment [1856-1910] ([écouter-voir](#))

Le son semble emporter dans sa chute l'image qui s'efface pour laisser apparaître une nouvelle encre. Ce mouvement rapide, d'une durée de deux secondes, se fait d'une façon qui donne à percevoir le profil temporel catégorisé sous l'appellation d'Unité-Geste, une projection suivie de son aboutissement, donc une Unité-Geste de type Pab :



Figure 15 – Représentation du 2^e segment [1856-1910] de l'extrait n°4.

- 3^e segment [1911-2008] ([écouter-voir](#))

Le son semble se désagréger, se fragmentant en divers éléments, alors que l'image persiste dans son identité immobile. Je perçois ainsi une juxtaposition des deux types d'Éléments ne formant pas structure temporelle, d'une part à *multiple direction* pour le média son et d'autre part *sans direction* pour le média image :



Figure 16 – Représentation du 3^e segment [1911-2008] de l'extrait n°4.

- 4^e segment [2009-2068] ([écouter-voir](#))

Dans un seul et même mouvement de disparition *al niente*, tant sonore que visuel, ce segment vient clore l'extrait n°4 :



Figure 17 – Représentation du 4^e segment [2009-2068] de l'extrait n°4.

Il devient maintenant possible de représenter ma perception de cet extrait n°4 :

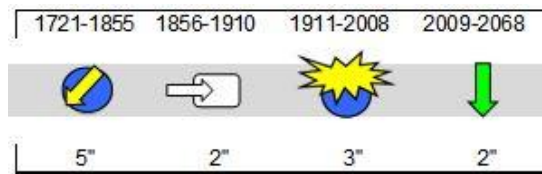


Tableau 11 – Représentation extrait n°4, [1721-2068]

Cet extrait n°4 revêt le caractère d'une signature de type *fin de phrase*, notamment par l'aspect « irrévocable » du dernier de ses segments qui, après la brisure vécue au segment [1911-2008] vient absorber la tension dans une atténuation à l'allure définitive. Aussi, pour nommer cette figure de rhétorique et bien que je l'ai analysé en quatre profils temporels perçus, j'utiliserai du terme *Rupture*, figure décrite par Roy comme étant composée

[...] de trois phases temporelles : en premier lieu, une phase de tension croissante, une fonction d'intensification, par exemple), interrompue par une seconde phase (la rupture) où la tension est soudainement brisée et qui sera absorbée lors d'une troisième phase (une fonction d'atténuation, par exemple). » (Roy, 2004, pp. 364-365)

En effet, si les trois phases temporelles de la définition ne sont pas juxtaposables à nos profils temporels perçus c'est qu'il faut se rappeler ici que « Cette Unité-Geste sert souvent d'agrafe entre les sections, créant alors un lien de type causal, pour passer d'une proposition à une autre tout en conservant une continuité de discours... »⁸⁴. Voici donc un exemple de ce cas : la phase « projection » de l'Unité-Geste. vient *intensifier* la première phase de la rupture, tandis que la phase « aboutissement » fait déjà partie de la deuxième phase de la figure de rhétorique, « où la tension est soudainement brisée », c.-à-d. la rupture proprement dite. Il est donc possible de se représenter cette découpe temporelle de cette façon :

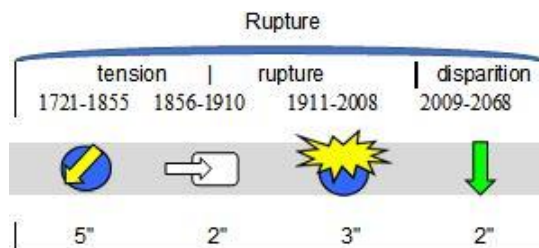


Tableau 12 – extrait n°4 - Rupture [1721-2068]

- Extrait n°4 [1721-2068] avec pictogrammes ([écouter-voir](#))

⁸⁴ Voir au 5.1.4 Unité-Geste.

Cet extrait n°4 signe, par cette figure, la fin de ce qui devient ainsi une *deuxième proposition*. Cette Rupture, semblant dissiper toute l'énergie disponible, apparaît comme indiquant également la fin de toute cette *première phrase*. Il est par conséquent devenu possible de dire de cette première phrase A qu'elle s'exprime en deux propositions, A1 & A2.

5.3.5. Une multiplicité de temporalités enchâssées

La première proposition *établit* en quelque sorte toute la pièce. En présentant deux figures métaphoriques qui se complètent dans un couple « Appel & Réponse » elle fait d'abord percevoir la *complémentarité* discursive des médias, pour ensuite confirmer cette complémentarité par une *gradation décroissante*, menée au travers des deux médias de façon légère et progressive, nous conduisant jusqu'à une énergie de plus basse intensité :

- Proposition A1 [0001-1020] avec pictogramme ([écouter-voir](#))

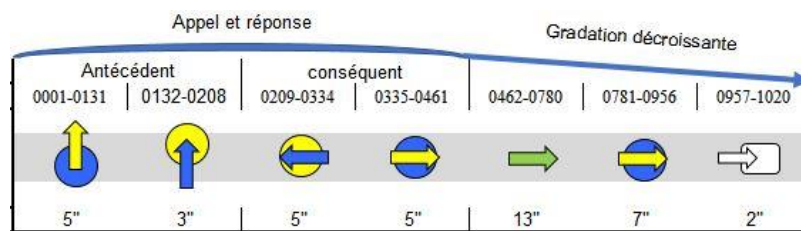


Tableau 13 – première proposition A1 [0001-1020]

La deuxième proposition, posée sur la continuité de l'énergie de la première, répète des éléments semblables entre eux. Énergie résiduelle, insuffisante à relancer un propos nouveau à partir de cette inertie, elle finit de s'épuiser après un dernier sursaut. Cette rupture, après avoir exprimé toute l'énergie du son et de l'image, vient clore également l'ensemble de la phrase :

- Proposition A2 [1021-2068] avec pictogramme ([écouter-voir](#))

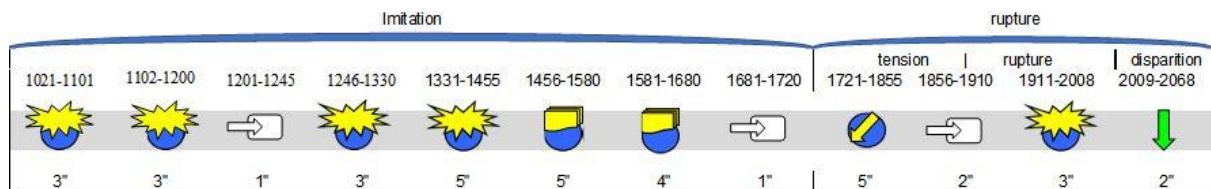


Tableau 14 – deuxième proposition A2 [1021-2068]

- Phrase A [0001-2068] avec pictogrammes ([écouter-voir](#))

Il est à noter que la phrase (A) recouvre à sa fin l'intensité et l'extensité nulle du moment de son origine, créant de ce fait une forme close dont j'ai montré qu'elle est possiblement perçue comme constituée des deux propositions A1 et A2. Cette structure, ainsi fermée sur elle-même, crée une sorte d'autonomie et pourrait suggérer un préambule, un prélude⁸⁵. Pour comprendre

⁸⁵ On l'aura compris, l'interprétation d'un instant « t » va se trouver remise en question par ce qui va lui succéder, à la façon dont le segment n°2 viendra proposer de réinterpréter le segment n°1, le revisitant comme *annonciateur*, *antécédent* du segment n°2 et formant avec lui *a posteriori* un tout plus grand et conséquemment plus complexe. L'audio-spectateur, arrivé à l'instant de percevoir le segment n°2 va donc faire retour sur le segment n°1 afin de le comprendre dans l'éclairage nouvellement proposé. On voit qu'apparaît ainsi un autre *écart entre*, correspondant aux facultés qu'a l'audio-spectateur d'interpréter les différentes temporalités disponibles, de *donner sens* aux formes abstraites de son perçu temporel, mises en contexte par le discours de l'œuvre. La conscience du temps explore ainsi de nombreux indices dans son déchiffrement de la piste parcourue avec l'œuvre, dans une pratique en *co-construction*...c'est-à-dire une expérience d'individuation, *transductive*.

quelle fonction remplit cette première phrase, au regard de la pièce dans son ensemble, il nous faudrait continuer ici cette opération de segmentation, de catégorisation des segments et de représentation de cette catégorisation en profils temporels perçus, sur toute la durée de *vrai(semblable)ment* Je ne le ferai pas, car il ne saurait être question ici d'autre chose que de préciser par un exemple ce qui ne peut prétendre à exister vraiment que dans un travail suivie, seul ou en atelier de quelques participants, mais toujours en première personne.

On pourrait dire l'intuition

« Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. » (Barthes, *L'aventure sémiologique*, 1985, p. 167)

On pourrait dire l'intuition initiale, qui m'a conduit dans cette recherche, comme étant la conviction d'avoir moins affaire à une problématique liée aux *matières*⁸⁶ qu'à une problématique dans les *manières* de se comporter d'un média, de l'autre, et de l'un *en relation* à l'autre. Car bien plus qu'à un problème de matières c'est par l'écoute attentive de cela même qui fait discours, c'est-à-dire des *manières*, que j'ai été conduit à proposer un ensemble de solutions. Comme l'écrit Bernard Vecchione, pour qui « la conduite d'écoute n'est pas nécessairement toujours un phénomène " auriculaire ", [...] il ne s'agit pas, toujours et en tout, pour l'écoute que d'entendre, par l'oreille, du son » (Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque, 2008, p. 269). En quoi, suivant ses conseils j'ai observé qu'effectivement :

« On peut ainsi être à l'écoute de toutes sortes de choses, et particulièrement de quelque chose de non sonore : [...] être à l'écoute d'un livre, d'un film, d'un spot publicitaire, d'une image, d'un tableau... Être à l'écoute [...] veut alors dire être à l'écoute de qui parle, à qui, et de quoi, dans quel but, et selon quels dispositifs d'écriture, couchant quelles modalités d'inscription et de destination, d'inscription de la destination. » (Vecchione, 2008, p. 269)

J'ai constaté que cette écoute, cette attention à la manière de s'inscrire dans le monde, est musicale, qu'elle fait sens par sa manière *temporelle* de venir, d'advenir, et que pour comprendre ce qui *fait œuvre* il faut être « [...] à l'écoute des régimes discursifs de l'œuvre [...], de ses intentions de tenir propos, de former sens, parole, discours, et non seulement de les proférer, mais de les destiner » (Vecchione, 2008, p. 269). Ainsi la complexité du déchiffrement ne tenant 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*.

La méthode, ici proposée, 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. Je peux me représenter la richesse des discours qu'il est ainsi possible de créer, la qualité des jeux de pistes qu'ainsi je peux espérer proposer au déchiffrement sensible car, « Quand on piste à plusieurs, donc, pas de silence recueilli, mais le conciliabule infini, la joie d'être ensemble et avec d'autres qu'humains, et d'exhumer les passés possibles en racontant des histoires. » (Morizot, 2018, p. 189).

⁸⁶ ...*matières* différentes dans leurs caractéristiques physiques, si essentiellement étrangères.

Si, comme le suggère Roland Barthes (*L'aventure sémiologique*, 1985, p. 167), toute matière est bonne à l'humanité pour lui confier ses récits, alors peut-être cette méthode et ce vocabulaire pourront-ils se révéler utiles à d'autres domaines que celui exploré ici, et voir leur champ d'application étendu, pour peu qu'il soit possible, pour un audio-spectateur, de faire système avec l'œuvre en Relation. Peut-être est-il plus simple d'établir cette relation avec une œuvre en mouvement – il en est ainsi des arts qui se définissent comme interactifs - installation ou art génératif, mais aussi des jeux et des mondes virtuels, toutes productions artistiques dans lesquelles il est proposé à l'audio-spectateur de devenir *actant*⁸⁷ - mais rien n'interdit, et c'est même assez fréquent paraît-il, d'entrer en Relation transductive avec les œuvres photographiques qui, bien que réputée sans mouvement, n'empêchent en rien d'agir dans le temps de leur espace en leur compagnie, et de faire système avec elles, et de se dire s'individuer à leur contact. À la lumière des travaux de Gilbert Simondon il est maintenant possible de formuler la pensée que l'art, que l'intention esthétique qui ouvre à la possibilité de l'art en tant que création, est une idée du tout, une pensée *holistique*, qu'elle est

« [...] ce qui permet de passer d'un domaine à un autre, d'un mode à un autre sans avoir recours à un genre commun ; l'intention esthétique recèle le pouvoir transductif qui mène d'un domaine à un autre ; elle est exigence de débordement et de passage à la limite ; elle est le contraire du sens de la propriété, de la limite, de l'essence contenue dans une définition, de la corrélation entre une extension et une compréhension. L'intention esthétique est déjà en elle-même exigence de totalité, recherche d'une réalité d'ensemble. » (Simondon, *Des modes d'existence des objets techniques*, 1958, p. 199)

Et il est possible bien sûr d'étendre cette pratique bien au-delà des œuvres d'art puisque, comme l'écrit plus loin Simondon,

« L'art franchit les limites ontologiques, se libérant par rapport à l'être et au non-être : un être peut devenir et se répéter sans se nier et sans refuser d'avoir été, l'art est pouvoir d'itération qui n'anéantit pas la réalité de chaque recommencement ; en cela il est magique. Il fait que toute réalité, singulière dans l'espace et dans le temps, est pourtant une réalité en réseau : ce point est homologue d'une infinité d'autres qui lui répondent et qui sont lui-même sans pourtant anéantir l'écécité de chaque nœud du réseau : là, en cette structure réticulaire du réel, réside ce qu'on peut nommer mystère esthétique.» (Simondon, *Des modes d'existence des objets techniques*, 1958, p. 201)

Et donc, voici ce *mystère esthétique*, un mystère complice au travers duquel nous devenons, jour après nuit, à l'écoute, attentionnés, intentionnés...

⁸⁷ Terme problématique, qui laisserait supposer, non pas que l'audio-spectateur n'agit pas, ce que je réfute on l'aura compris, mais que des *actes* physiques « concrets » sont attendus de sa part, le caractère propre de ce type d'œuvre se trouvant précisément dans l'interaction *mécanique* avec l'œuvre en devenir. On retrouve là la dichotomie millénaire entre esprit et matière, pensée et action, ingénieur et ouvrier, *corpus et anima*...

Index

A

ACROE, 19
analogie de comportement, 37
ARISTOTE, 20, 36

B

BAKHTINE M., 21, 22, 24
BARTHES R., 22, 67, 68
BAYLE F., 15
BAZIN A., 20, 24, 25, 26
BOULEZ P., 14, 18
BRESSON R., 20

C

CAGE J., 4, 23
catégorisation, 38, 42, 47, 52, 54, 56, 66
CHION M., 14, 15, 20, 26, 27, 28, 36
COWELL H., 23

D

Dada, 10, 23
DASTUR F., 31
DEBRAY R., 7, 30
DELALANDE F., 15, 19, 40, 41
DELIEGE I., 28
dialogique, 21, 24, 37, 39, 54
direction, 51, 52, 54, 55
discours, 27, 30, 33, 37, 38, 46, 47, 56, 57
discursivité, 28

E

écart, 37, 54, 61
EGGELING V., 10, 11
EISENSTEIN S. M., 11
ELEKTRA, 16
Élément(s) ne formant pas structure
temporelle, 48, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 61,
64

F

Figure(s) réitérée(s), 48, 51, 54, 55
Fluxus, 22, 23
FREMIOT M., 19

G

GADAMER H. G., 36
GLISSANT E., 48
GRM, 14, 15, 26, 40

H

HENRY P., 15
HUSSERL E., 29, 31, 33, 45, 48

I

individuation, 30, 32, 37, 38, 56, 66
installation, 15
inter, 20
interaction, 21, 22, 23, 28
interdiscursif, 24
interdiscursive, 23, 43, 52
interdiscursivité, 24, 35, 42
intermédia, 20, 23, 31, 33, 46
intermédialité, 15, 20, 23, 24, 25
intermédiatique, 20, 23, 32, 38, 47
interrelation, 21, 24, 25
intertexte, 22, 24
intertextualité, 22, 23, 24
intertextuel, 21, 24

IRCAM, 19

K

KOULECHOV L., 9, 11, 12, 13, 39
KRISTEVA J., 22

L

LUMIERE A. & L., 9

M

MACIUNAS G., 23
 MAĪAKOVSKI V., 11, 13
 Mains d'Œuvres, 16
 MANDELBROJT J., 4, 5, 57, 58
 MELIES G., 9
 métaphore, 34, 36, 37, 59, 60
 métaphoriser, 33, 37
 MIM (laboratoire), 1, 4, 5, 6, 39, 40, 41, 42, 43, 44
 montage, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 23, 24, 26, 28, 39
 MORIN E., 39
 MORIZOT B., 4, 5, 6, 67

P

PARMEGIANI B., 15
 PICHE J., 1, 6, 7, 20, 27, 28, 30, 36, 37
 POUDOVKINE V., 12, 13
 Processus, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63
 profils temporels perçus, 35, 48, 49, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 66

R

relation, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 45, 52, 53, 54, 55
 Relation, 33, 37, 38, 48, 52, 54, 56, 68
 rhétorique, 34, 36, 58, 60, 62, 63, 65

RICHTER H., 10, 11
 RICŒUR P., 31, 36
 RISSET J.-C., 18
 RUTTMANN W., 14

S

SCHAEFFER P., 7, 14, 15, 17, 18, 19, 26, 40, 41
 segmentation, 39, 41, 44, 46, 47, 52, 66
 sémiuse, 4, 15
 sémiuse temporelle, 19, 29, 43
 SIMONDON G., 32, 34, 37, 54, 68
 SOURIAU E., 30, 33, 34, 37
 SOURIS A., 20, 24, 25, 26
 SPAMPINATO F., 34, 35, 36
 STERN D., 35, 36
 STIEGLER B., 28, 29, 30, 33
 STOCKHAUSEN K., 14

T

transduction, 37, 38, 39, 43, 45, 52

U

Unité-Geste, 48, 51, 52, 54, 61, 63, 64, 65
 Unités Sémiotiques Temporelles, 1, 4, 8, 19, 29, 40, 41, 42, 48
 UST, 4, 19, 40, 41, 42, 43

V

VARESE E., 17, 20, 24
 VECCHIONE B., 19, 67
 VERTOV D., 9, 11, 12, 13, 39

Figures et Tableaux

Figure 1 - Extensité et Intensité.....	48
Figure 2 - Huit directions	49
Figure 3 – P1/son, Elnfst/image	53
Figure 4 – P5/son, Fig.réit. /image	54
Figure 5 – Fig.réit. /son, P5/image	54
Figure 6 – Fig.réit. /son & image	54
Figure 7 – Représentation du 1 ^{er} segment [0001-0131] de l'extrait n°1.	56
Figure 8 – Représentation du 2 ^e segment [0132-0208] de l'extrait n°1.....	56
Figure 9 - Représentation du 3 ^e segment [0209-0334] de l'extrait n°1.....	57
Figure 10 - Représentation du 4 ^e segment [0335-0461] de l'extrait n°1.....	57
Figure 11 - Représentation du 1 ^e segment [0462-0780] de l'extrait n°2.....	59
Figure 12 - Représentation du 2 ^e segment [0781-0956] de l'extrait n°2.....	60
Figure 13 - Représentation du 3 ^e segment [0957-1020] de l'extrait n°2.....	60
Figure 14 – Représentation du 1 ^e segment [1721-1855] de l'extrait n°4.....	62
Figure 15 – Représentation du 2 ^e segment [1856-1910] de l'extrait n°4.	62
Figure 16 – Représentation du 3 ^e segment [1911-2008] de l'extrait n°4.	62
Figure 17 – Représentation du 4 ^e segment [2009-2068] de l'extrait n°4.	63
Tableau 1 – Analyser une vidéomusique : segmenter	44
Tableau 2 – Analyser une vidéomusique : catégoriser.....	51
Tableau 3 – Pictogrammes, formes et couleurs.....	53
Tableau 4 - Représentation du 1 ^{er} couple de segments [0001-0208] de l'extrait n°1. .	57
Tableau 5 - Représentation du 2 ^e couple de segments [0209-0461] de l'extrait n°1. .	57
Tableau 6 – deux métaphores successives – [0001-0461].....	58
Tableau 7 - extrait n°1 - Appel & Réponse [0001-0461]	59
Tableau 8 - Représentation extrait n°2 [0462-1020]	60
Tableau 9 - extrait n°2– Gradation décroissante [0462-1020]	60
Tableau 10 – Représentation extrait n°3, Imitation [1021-1720].....	61
Tableau 11 – Représentation extrait n°4, [1721-2068]	63
Tableau 12 – extrait n°4 - Rupture [1721-2068]	63
Tableau 13 – première proposition A1 [0001-1020].....	64
Tableau 14 – deuxième proposition A2 [1021-2068].....	64

Bibliographie

- Accaoui, C. (2001). *Le temps musical*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Accaoui, C. (2008). L'art du temps. Dans L. Bayle, *Musique et temps* (pp. 7-26). Paris: Cité de la musique.
- ACROE-ICA. (s.d.). *Présentation*. Consulté le sept. 15, 2020, sur <http://www.acroe-ica.org/fr/presentation>
- Amengual, B. (2006). L'acteur dans le cinéma muet soviétique. Dans *Études théâtrales* (Vol. 35, n° 1, pp. 39-45). Consulté le septembre 15, 2020, sur <https://doi.org/10.3917/etth.035.0039>
- Aristote. (1980). *La poétique* (Vol. IV). (J. Lallot, & R. Dupont-Roc, Trads.) Paris: Seuil.
- Around and about Joan Miro*. (s.d.). Consulté le sept. 2020, sur BFI: <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6ee2c1a7>
- Aumont, J. (2009, octobre 23). *S.M. Eisenstein, le "montage d'attractions"*. Consulté le sept. 15, 2020, sur Forum des images: <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/s.m.-eisenstein-le-montage-dattractions>
- Bakhtine, M. (2003). *Pour une philosophie de l'acte*. (G. C. Bardet, Trad.) Paris: L'âge d'homme.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (s.d.). Texte (théorie du). Dans *Encyclopédie Universalis*. Consulté le sept. 15, 2020, sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Bayle, F. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur [françoisbayle.fr](http://www.francoisbayle.fr/): <http://www.francoisbayle.fr/>
- Bazin, A. (1985). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Editions du Cerf.
- Besson, R. (2014). *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*. Consulté le sept. 15, 2020, sur Hal - archives ouvertes: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>
- Bouchardon, S., Bardiot, C., & Caubel, H. (2015). Recherche, ingénierie, création artistique : processus, prototypes, productions. *Hermès, La Revue*, 72(2), pp. 187-197. Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.cairn-int.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-187.htm>
- Bres, J. (2017, juin 15). Dialogisme, éléments pour l'analyse. *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14(2). doi:10.4000/rdlc.1842
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe* (éd. 1988 pour la préface de Le Clézio). Paris: Gallimard.

- Bui, C. (2014). L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la "symphonie urbaine" au tournant des années 1930. Dans *Annales de géographie* (Vol. 1, pp. 744-762). doi:10.3917/ag.695.0744
- Cage, J. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur John Cage: <https://johncage.org/>
- Cage, J. (1981). *Pour les oiseaux : Entretien avec Daniel Charles*. Boston et Londres: Marion Boyars.
- Calabrese-Steimberg, L. (2010). Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique de Bakhtine linguiste. *Slavica bruxellensia*(6), pp. 60-64. doi:<https://doi.org/10.4000/slavica.348>
- Chapuy, K. (2008). La question de la catégorisation des UST : unités physiques ou unités cognitives ? Dans E. Rix, & M. Formosa, *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts - Actes du colloque* (pp. 182-183). Paris: Delatour/Ircam-Centre Pompidou.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (éd. 2ème, 1995). Paris: Buchet/Chastel.
- Chion, M. (2000). *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- Dallaire, F. (2012, Fall). Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographique d'Edgard Varèse et de Michel Fano. (C. U. Society, Éd.) *Intersections*, 33(1), pp. 65-81. Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2012-v33-n1-is01446/1025556ar/>
- Dastur, F. (1994). *Dire le temps, esquisse d'une chrono-logie phénoménologique* (éd. revue 2002, 2e). La Versanne: Les éditions encre marine.
- de Biasi, P.-M. (s.d.). Intertextualité (théorie de l'). Dans *Encyclopédie Universalis*. Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>
- Debaise, D. (2004). Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? *Multitudes*, 15-23. doi:10.3917/mult.018.0015
- Debray, R. (1998, 2e semestre). Pourquoi des médiologues ? *Cahier de médiologie*(6).
- Debray, R. (2013, décembre 13). Aujourd'hui, c'est le laid qui intéresse plus que le beau. *L'Humanité*. Consulté le sept. 15, 2020, sur <http://www.humanite.fr/culture/regist-debray-aujourd-hui-c-est-le-laid-qui-interes-555221>
- Delalande, F. (2008). UST et analyse - Introduction. Dans E. Rix, & M. Formosa, *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts - Actes du colloque* (pp. 17-18). Paris: Delatour/Ircam-Centre Pompidou.
- Delalande, F. (2013). *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?* Paris: INA.

- Deliège, I. (1989). Approche perceptive de formes musicales contemporaines. Dans I. Deliège, & S. McAdams, *La musique et les sciences cognitives* (pp. 305-326). Liège: Mardaga.
- Deloffre, F. (1967). *La phrase française*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.
- ELEKTRA. (s.d.). à propos. Consulté le sept. 15, 2020, sur ELEKTRA: <https://www.elektramontreal.ca/contact?lang=fr>
- Esclapez, C. (2018). La situation française de la recherche-crédation en musique : états des lieux et zones de conversation entre recherche et création. Dans S. Stévance, & S. Lacasse, *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation en milieu universitaire* (pp. 177-198). Québec: Les Presses Universitaires de Laval.
- Festival maintenant / Histoire*. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur Maintenant-festival: <https://www.maintenant-festival.fr/histoire/>
- Fluxus*. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur Dictionnaire de la peinture: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186>
- Fontanille, J., & Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Sprimont: Mardaga.
- Fourmentraux, J.-P. (2011). *Artistes de laboratoire - Recherche et création à l'ère numérique*. Paris: Hermann.
- Fourmentraux, J.-P. (2011). Net art. *Communications*, 88(1), pp. 113-120. doi:<https://doi.org/10.3917/commu.088.0113>
- Fourmentraux, J.-P. (2012). "Présentation générale Art et Science. L'ère numérique". Dans collectif, *Art et Science*. CNRS.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.
- Gefen, A. (2002). *La Mimésis*. Paris: Flammarion.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genton, F. (2010). L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter. (Ligeia, Éd.) *Peintres cinéastes*, 97-100(1), pp. 49-61. Consulté le septembre 15, 2020, sur <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-1.htm>
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- GmbH, A. d. (Éd.). (s.d.). *Constructivisme*. Consulté le septembre 15, 2020, sur Art directory - Peinture: <https://www.registre-des-arts.com/peinture/constructivisme/index.shtml>
- Higgins, D. (1967, juillet). Intermedia. (W. Vostell, Éd.) *Something Else Newsletter*(6). Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>
- Husserl, E. (1964). *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. (H. Dussort, Trad.) Paris: P.U.F.

- IRCAM. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur L'Ircam: <https://www.ircam.fr/>
- Jullien, F. (2012). *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris: Galilée.
- Kristeva, J. (1967). Le mot, le dialogue, le roman. Dans J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*. Tel Quel.
- Kristeva, J. (1969). *Sèmeiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Laberge, Y. (1986, 1er semestre). L'Effet Koulechov. *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, 4(1), pp. 153-155. Consulté le septembre 15, 2020, sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1988-v20-n3-etudlitt2235/500826ar/>
- laboratoire MIM et al. (1996). *Les Unités Sémiotiques Temporelles - Eléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille: Musurgia.
- Lachaud, J.-M. (2000). « *De l'usage du collage en art au XXe siècle* ». (O. Journals, Éditeur) doi:<https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.120>
- Lamizet, B. (2009). Sémiotique de l'identité : la figure de l'autre. Dans L. Hébert, & L. Guillemette, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* (pp. 303-316). Laval: P.U.L.
- Leblanc, G. (2015). Enseignement, recherche et création. *Hermès, La Revue*, 72(2), pp. 214-216. Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-214.htm>
- Lexicographie - gradation - Rhéth.* (s.d.). Consulté le sept. 2020, sur Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL): <https://www.cnrtl.fr/definition/gradation>
- Lumni. (s.d.). *Vie et œuvre de Georges Méliès*. Consulté le septembre 15, 2020, sur Lumni: <https://www.lumni.fr/dossier/vie-et-oeuvre-de-georges-melies>
- Lussac, O. (2004). *Happening & fluxus – polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris: L'Harmattan.
- Maciunas, G. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur les artistes contemporains: <http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/maciunas.html>
- Mains d'Œuvres - Le lieu.* (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur Mains d'Œuvres: <https://www.mainsdoeuvres.org/Refondation-de-Mains-d-Œuvres-kesaco.html>
- Mandelrojt, J. (2007). La pensée gestuelle dans la science comme dans l'art. (Alliage, Éd.) *Où va la science ?*, *Culture - Science - Technique*(61), pp. 3-12.
- Mechoulan, E. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermedialités*. Consulté le sept. 15, 2020, sur <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>

- Moreau, J.-P. (2008, mai). vrai(semblable)ment - sur des encre de Jacques Mandelbrojt. vidéomusique, durée 8'26", 1024x768, stéréo. Récupéré sur <https://www.youtube.com/watch?v=8E4dOCfF1c4>
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil.
- Morizot, B. (2018). *Sur la piste animale*. Arles: Actes Sud.
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, 10(2-3). Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>
- Musique minimaliste*. (s.d.). Consulté le sept. 15, 2020, sur Néosphères: <http://neospheres.free.fr/minimal/henry-cowell.htm>
- Noizet, G. (1974-1975). Les perceptions. *Bulletin de psychologie*, 314(1-6), pp. 167-205.
- Onishi, K. (s.d.). *Forest and Trees*. Consulté le sept. 2020, sur vimeo: <https://vimeo.com/47648462>
- Piché, J. (2003). De la musique et des images. *Circuit*(3), pp. 41-50. doi:<https://doi.org/10.7202/902283ar>
- Piché, J. (2005, mai). Jean Piché en vidéomusique. (Y. Pilon, Intervieweur) Consulté le sept. 2020, sur https://electrocd.com/fr/artiste/piche_je/Jean_Pich%C3%A9
- Piché, J. (s.d.). *Faculté de musique - Université de Montréal*. Consulté le septembre 15, 2020, sur Site personnel: http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html
- Pieiller, E. (2017, octobre). Alors l'art se souleva. *Le Monde diplomatique*, pp. 16-17. Consulté le sept. 15, 2020, sur <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/10/PIEILLER/57971>
- Pluta, I., & Losco-Lena, M. (2015). Pour une topographie de la recherche-crédation. *Ligeia*, 137-140(1), pp. 39-46. doi:<https://doi.org/10.3917/lige.137.0039>
- Pozner, V. (2006). "Joué" versus "non-joué" : la notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS. *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, pp. 91-104. doi:<https://doi.org/10.3406/comm.2006.2414>
- Pozner, V. (2007). L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de Symphonie du Dombass de Dziga Vertov 1929-1931). *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*(28), pp. 43-72.
- Pozner, V. (2009). Abstraction et cinéma en Russie. (Ligeia, Éd.) 89-92(1), pp. 170-183. doi:<https://doi.org/10.3917/lige.089.0170>
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.

- Rogers, H. (2011). The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music. Dans *Journal of the Royal Association* (Vol. 2, pp. 399-428). London: Taylor & Francis.
- Roy, S. (2004). *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*. Paris: L'Harmattan.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Simondon, G. (1958). *Des modes d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simondon, G. (1964). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information - thèse pour le doctorat ès lettres*. Paris: P.U.F.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective - à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité* (éd. 2007, 2e). Paris: Aubier.
- Souriau, E. (1947). *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (éd. 1969). Paris: Flammarion.
- Souriau, E. (2009). *Les différents modes d'existence - Du mode d'existence de l'œuvre à faire* (éd. 2012, 2e). Paris: P.U.F.
- Souris, A. (2000). *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme* (éd. Présenté et commenté par Robert Wangermée). Sprimont: Mardaga.
- Spampinato, F. (2008). *Les métamorphoses du son – Matérialité de l'écoute musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Stern, D. N. (2010). *Les formes de vitalité – Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*. (J. Henry, Trad.) Paris: Odile Jacob.
- Stiegler, B. (2001). *La technique et le temps - Le temps du cinéma et la question du mal-être* (Vol. 3). (Galilée, Éd.) Paris.
- Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique - La catastrophe du sensible* (Vol. 2). (Galilée, Éd.) Paris.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.
- Varèse, E. (1983). Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? Dans E. Varèse, *Ecrits* (pp. 56-57). Paris: Christian Bourgois.
- Vecchione, B. (2008). Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque. Dans Barbieri, Daniele, Marconi, Luca, & Spampinato, Francesco, *L'ascolta musicale : condotta, pratiche, grammatiche*. Lucca: LIM.
- Zilberberg, C. (2006). *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Presses Universitaires de Limoge.