



De la perception à la représentation : vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale

Jean-Pierre Moreau

► To cite this version:

Jean-Pierre Moreau. De la perception à la représentation : vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale. Musique, musicologie et arts de la scène. Langues, Lettres et Arts (ED 354), 2018. Français. NNT : . tel-01993412

HAL Id: tel-01993412

<https://hal.science/tel-01993412>

Submitted on 24 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines

ECOLE DOCTORALE 354 – Langues, Lettres et Arts

LABORATOIRE PRISM, AMU-CNRS

Perception, Représentations, Image, Son, Musique

*Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur en
Musicologie*

Jean-Pierre MOREAU

De la perception à la représentation :
vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive
Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale

Soutenue le 08/12/2018 devant le jury :

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 - Examineur

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

Numéro national de thèse/suffixe local : 2018AIXM0001/001ED62

Jean-Pierre MOREAU

De la perception à la représentation :
vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive
Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale

Aix-Marseille Université — AMU
ED 354, « Langues, Lettres et Arts ».
Laboratoire PRISM, AMU-CNRS
Perception, Représentation, Image, Son, Musique
31, Chemin Joseph Aiguier
CS 70071
13402 Marseille Cedex 09, FRANCE

Résumé

Pratique artistique émergente, la *vidéomusique* se présente comme une œuvre fixée sur support électronique, « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » (Piché). Les termes « musique et image » désignent ici la musique électroacoustique ou expérimentale, d'une part, et les arts visuels (animation, photographie), d'autre part.

Questionnant l'hybridité de cet alliage, nous poserons l'hypothèse d'une relation dialogique à l'œuvre (Bakhtine) établie sur la conscience du temps de l'audio-spectateur (Husserl), et montrerons à partir d'exemples que l'œuvre vidéomusique est le « théâtre d'une activité relationnelle qui se perpétue en [elle] » (Simondon). L'audio-spectateur fait alors système avec l'œuvre, il l'*in-forme* et elle devient *discours*, dans un mouvement de *transduction* (Simondon).

Dans l'œuvre vidéomusique discursive, la notion d'identité ne s'appliquera plus aux deux médias mais à cette relation rhétorique (Ricœur). Nous appuyant sur l'expérience acquise avec les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), outils d'analyse du musical créés par le laboratoire MIM, procédant par l'observation, l'expérimentation et la réfutation, nous nous attacherons alors à dégager une méthode pour nommer, représenter et *in fine* analyser cette modalité particulière de l'œuvre.

Abstract

As an emerging art practice, *videomusic* appears as a work that is fixed upon an electronic support, "combining music and moving image in a unified sensory expression" (Piché). On the one hand the terms "music" and "image" are used here to refer to electroacoustic or experimental music, and to the visual arts (animation, photography), on the other hand.

Putting into question the hybridity of this alloy, we propose that there is dialogical relationship to the work (Bakhtine) based on the audio-spectator awareness of time (Husserl), and will show from examples that demonstrate the Videomusic as a "theater of a relational activity that is perpetuated in [her]" (Simondon). The audio-spectator then forms a system with the work, it informs and it becomes a discourse, in a transducing movement (Simondon).

Within the discursive videomusic work, notion of identity will no longer apply to the two media but to this rhetorical relationship (Ricœur). Relying on the experience acquired with the Unités Sémiotiques Temporelles (UST), musical analysis tools created by the MIM laboratory, implementing observation, experimentation and refutation, we will then endeavor to develop a method to name, represent and finally analyze this special arrangement of the work.

Remerciements

Au moment d'aboutir ce travail, je souhaiterais plus particulièrement remercier certaines personnes pour ce que nous avons partagé de temps, d'expérience, de vie.

Tous premiers d'entre eux je remercie mes deux directeurs de thèse, Christine Esclapez et Vincent Tiffon, pour leur aide précieuse, leur attention, leur disponibilité, leurs avis éclairants donnés lorsque sollicités, jamais de façon intrusive. Je les remercie pour la liberté avec laquelle nous avons travaillé ensemble, liberté de ton, de rythme, d'allure, merci pour le temps précieux et pour la générosité du partage, merci pour nos complicités.

Je souhaite remercier les membres du jury pour le temps qu'ils ont bien voulu consacrer à examiner mon travail : mesdames Mitsuko Aramaki, Catherine Chomarat et Grazia Giacco ainsi que messieurs François Delalande, John Didier et Laurent Pottier.

Je souhaite remercier le laboratoire Musique et Informatique de Marseille, l'équipe qui m'a accueilli en janvier 2007, pour commencer : Henry Fourès, Robert Coinel, Lucie Prod'Homme, Pascal Gobin, Jacques Mandelbrojt, Jean Favory, Marcel Formosa, Philippe Bootz, Frank Dufour, et son directeur honoraire, Marcel Frémiot, pour avoir partagé les Unités Sémiotiques Temporelles et les réflexions musicales, parfois impérieuses et pressantes mais toujours poétiques et amicales... et puis les membres arrivés depuis, Solange Baron, Claude Moreau, Michael Austin, Nicolas Bauffe et Éric Maestri, pour la suite des travaux partagés qui trouve en partie à se poser ici, aussi à se continuer.

Je souhaite enfin te remercier toi, Claude, puisque toi et moi savons l'impossibilité de démêler ce qui est tien de ce qui est mien... Ici comme ailleurs, maintenant comme toujours.

Table des matières

Résumé.....	5
Abstract.....	6
Remerciements	7
Table des matières	8
Avant-propos.....	14
Introduction.....	17
I. La vidéomusique : une pratique émergente.....	21
1.1. Les arts du montage.	24
1.1.1. Le cinématographe.....	24
1.1.2. Expérimentations - Théories.....	25
1.1.3. Le montage au cinéma – Dziga Vertov, Lev Koulechov.....	27
1.1.4. Le montage en musique : la musique concrète	30
1.2. Les réseaux.....	33
1.2.1. Structures d’accompagnement transdisciplinaire	34
1.2.2. Laboratoires de recherche - création.....	36
II. La vidéomusique : un art de la relation	40
2.1. Le dialogisme	42
2.1.1. Une relation intertextuelle	42
2.1.2. Une relation intermédiatique	44
2.1.3. Une relation interdiscursive	46
2.2. Image et Son : l’audiovisuel, le cinéma, la vidéomusique.....	47
2.2.1. André Souris et André Bazin : une interrelation de médias	47
2.2.2. Michel Chion : une perception globale hiérarchisée	49
2.2.3. Jean Piché : une expression sensorielle unifiée, la vidéomusique.....	51
2.3. Un art du temps	52

III. Problématique et délimitation du corpus.....	56
3.1. Une relation de relation, hypothèse	58
3.1.1. La relation « dans » l'œuvre	58
3.1.2. La relation « à » l'œuvre.....	59
3.1.3. Métaphoriser, la conduite du discours	61
3.1.4. La transduction, l'individuation - identité & altérité	64
3.2. Où peut-on entendre-voir les vidéomusiques ?.....	65
3.2.1. Concert « Vidéomusique ». 27 mai 2009	66
3.2.2. Festival « 2 Visages des musiques électroacoustiques ». 2012	68
3.2.3. Festival « 2 Visages de la musique électroacoustique ». 2014.....	69
3.2.4. 10 au 12 avril 2015 - 1 ^{er} Festival de vidéomusique de Montréal.....	70
3.3. Les œuvres du corpus.....	74
3.3.1. Œuvres des créateurs du MIM – à partir de 2008.....	75
3.3.2. Développement du corpus – à partir de 2015	77
3.3.3. Autres œuvres analysées intégralement, à partir de 2015.....	79
IV. Méthodologie.....	82
4.1. Réflexions préalables.....	82
4.1.1. Montage / démontage ?.....	82
4.1.2. Les Unités Sémiotiques Temporelles	84
4.1.3. Quelle catégorisation ?.....	86
4.2. Choix et justification de la méthode	87
4.2.1. Finalités conditionnant le protocole expérimental.....	87
4.2.2. Segmenter une œuvre.....	88
4.2.3. Expérimentation et étude des résultats.....	89
4.3. Description du protocole expérimental	92
4.3.1. Le groupe d'expérimentateurs	92
4.3.2. Préparation de la séance.....	92
4.3.3. La séance.....	93
V. Expérimentations	97
5.1. Retour d'expérience : 2013.....	98
5.1.1. Les analogies de comportement.....	98
5.1.2. Les UST comme modèle.....	104

5.2. Saison 2014.....	106
5.2.1. Adaptation des définitions à la problématique intermédia	107
5.2.2. Nouvelles catégories	110
5.2.3. Retour d'expérience saison 2014	112
5.3. Saison 2015.....	117
5.3.1. Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations.....	119
5.3.2. Les deux plans du discours	131
5.3.3. Retour d'expérience saison 2015	138
5.4. Saison 2016.....	144
5.4.1. Sémiose tensive, adaptation à la problématique intermédia	145
5.4.2. Transcription et analyse #1	149
5.4.3. Division triadique du schéma tensif.....	159
5.4.4. Retour sur hypothèse, deux plans du discours	165
5.4.5. Transcription et analyse #2	181
5.4.6. Retour d'expérience saison 2016	206
5.5. Saison 2017.....	207
5.5.1. Catégories perceptives : simples ou composites ?	208
5.5.2. L'écart - Représenter un segment	209
5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre.....	213
5.5.4. Retour d'expérience saison 2017	237
 VI. Résultats de la recherche	 239
6.1. Segmenter et délimiter	242
6.2. Catégoriser les segments, les représenter	244
6.2.1. Processus.....	246
6.2.2. Figure(s) réitérée(s)	250
6.2.3. Élément(s) ne formant pas structure temporelle	251
6.2.4. Unité-Geste	251
6.3. Analyser une vidéomusique.....	253
6.3.1. Les conditions de l'analyse.....	253
6.3.2. Segmenter	254
6.3.3. Catégoriser les segments.....	256
6.4. Représenter une vidéomusique	257
6.4.1. L'écart.....	258
6.4.2. L'interdiscursivité	260
6.4.3. Représenter	261

6.5. Applications	263
6.5.1. ... musicologiques	264
6.5.2. ... dans le domaine de la création	265
6.5.3. ...pédagogiques, sociétales ou de remédiation.	269
Conclusion	271
 Annexes	 276
 Tableaux des similitudes morphologiques et sémantiques	 278
Méditation – Pierre Carrelet ; Philippe Festou	278
Moving Through – Frank Dufour	278
 Les Unités Sémiotiques Temporelles, définitions	 279
1. Chute	279
2. Trajectoire inexorable	279
3. Contracté-étendu	280
4. Élan.....	280
5. Étirement	281
6. En flottement	281
7. Sans direction par divergence d’information	282
8. Lourdeur	282
9. Freinage	283
10. Obsessionnel.....	283
11. Qui avance.....	283
12. Qui tourne.....	284
13. Qui veut démarrer.....	285
14. Sans direction par excès d’information	286
15. Suspension-interrogation.....	286
16. En suspension	286
17. Par vagues	287
18. Stationnaire.....	288
19. Sur l’erre.....	288

Corpus vidéomusiques	290
Concert « Vidéomusique ». Mai 2009.....	291
Festival « 2 visages de la musique électroacoustique ». mai 2014	293
Festival de Vidéomusique de Montréal – avril 2015.....	297
Elektramusik, concert « Aventures électroacoustiques – juin 2015	307
Elektramusik, concert vidéomusiques EA#1 – février 2016	308
Festival 2 visages électroacoustiques - juin 2016.....	310
Autres œuvres du corpus	311
 Segmentations, représentations des œuvres.....	 313
20. Circle Sphere	314
21. vrai(semblable)ment.....	316
22. Contre Sens	317
23. Sémaphore de 0'00'' à 1'11''	319
24. Sieves	320
25. Cités.....	323
26. Ghostly	328
 Étude de proportionnalité des processus	 329
1. Circle Sphere	330
2. Vrai(semblable)ment.....	331
3. Contre Sens	332
4. Sieves	333
5. Cités.....	334
6. Ghostly	335
 Table des illustrations	 336
Index.....	340
Bibliographie	343
Webographie	347

Avant-propos

Depuis que je la mets en pratique, l'action de « composer » se présente à moi comme le problème du tissage et du sens. Depuis l'origine de cette action, 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 donnent une nouvelle entité, porteuse d'un sens nouveau.

Je suis entré au laboratoire Musique et Informatique de Marseille, le MIM¹, en janvier 2007, pensant trouver là les 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, 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 - correspondait à ce que je ressentais, et que je ressens toujours aujourd'hui, comme essentiel dans la pratique musicale et sa compréhension.

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. 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.

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

A 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 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 actuellement 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.

Je n'ai tout d'abord pas cherché à nommer le genre de l'œuvre, ni son appartenance à telle ou telle discipline artistique. Ce n'est qu'au fil d'un travail de recherche - commencé en 2007 avec le MIM qui, d'abord a nourri mon intuition pour me conduire ensuite à initier une thèse de doctorat - que m'est progressivement apparue le dénominateur commun permettant de relier cette œuvre, ainsi que celles qui l'ont suivie, à la démarche compositionnelle d'autres créateurs. On verra ainsi comment ma pratique vient questionner la sémiose temporelle perçue dans une relation intermédiatique, établie entre deux médias par un audio-spectateur s'individuant au travers de cette relation. Entre théorie et pratique, je proposerai un vocabulaire et un système de représentation de ce qui potentiellement est à l'œuvre dans la relation audiovisuelle perçue par l'audio-spectateur.

Introduction

À la fin des années 1980 apparaît une pratique qui consiste à *enregistrer* les sons et les images puis à les *monter*, avec pour finalité une production artistique que le compositeur Jean Piché définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée² », qu'il proposera de nommer « vidéomusique ». Comment faut-il comprendre cette « expression sensorielle unifiée », et en quoi la vidéomusique se différencie-t-elle d'autres genres de productions audiovisuelles tels que le cinéma ou le vidéo-clip ?

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 trouvait 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 proposait 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-clip³. 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, de l'opéra, de la comédie musicale, du ballet et de la chanson, aussi bien que de l'oratorio ou de la

² [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html

³ « **vidéo-clip**, subst. masc. et, p. ell., *vidéo*, subst. fém., audio-visuel. Film de courte durée tourné en vidéo, qui illustre une chanson ou présente le travail d'un artiste. *Les vidéo-clips ont droit de cité sur nos chaînes nationales. Ils sont même sacrément appréciés : les chaînes, les producteurs d'émissions se disputent une vidéo nouvelle* (Télérama vidéo, mai 1982, p. 7). V. *clip vidéo* s.v. *vidéo* II B. » Le Trésor de la Langue Française Informatisé, à l'article « vidéo-clip ». [Consulté le 7 juillet 2018]. Disponible via : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?44;s=1437235590;r=1;nat=;sol=1;>

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

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

messe - les moyens utiles à l'analyse de ces œuvres nous semblent inadéquats à expliciter les œuvres audiovisuelles vidéomusicales ainsi définies⁶. Devant le manque de moyen de déchiffrement de cette nouvelle expression du sensible, nous essaierons alors de transposer 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 nous semblent pouvoir être utilisés pour repenser la problématique temporelle à la lumière des similitudes que partagent les deux médias quant à la manière de se donner à voir et à entendre⁷. Cette première approche, très intuitive, trouvant rapidement ses limites, nous pensons devoir établir une méthodologie ayant pour finalité de pallier ce manque.

Pour cela et dans un premier temps, nous chercherons à comprendre comment se présente à nous l'œuvre vidéomusicale - son histoire, qui commence avec les arts du montage que sont le cinéma et la musique concrète, les structures qui accompagnent les artistes qui la pratiquent. Dans un deuxième temps nous examinerons la façon dont elle est constituée, le caractère temporel particulier qui découle de son hybridité. Nous proposerons de qualifier cette relation dialogique d'*interdiscursive*.

Reprenant l'idée d'« analogie de comportement » nous interrogerons la relation que mènent les deux médias au sein de l'œuvre et nous examinerons parallèlement la relation qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre. Ces deux relations faisant système, nous conclurons à une méta-relation que nous écrirons désormais *Relation*. Partant de ce point et empruntant au concept de *transduction* proposé par Gilbert Simondon, nous poserons comme hypothèse, dans un troisième moment, 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. Cette Relation une fois ainsi posée comme *relation transductive*, nous ferons une recherche documentaire concernant les événements, concerts, festivals, où se donnent à entendre-voir les vidéomusiques, ceci afin de délimiter un corpus d'œuvres adéquat à nos questionnements.

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 musicologique et sera tenue hors de notre propos. Nous ne ferons 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, nous récusons l'autre.

⁷ Nous constatons que si les deux médias partagent un comportement, un profilé dynamique, alors ce comportement n'en est que mieux discernable, contrairement aux cas dans lesquels les deux médias fonctionnent de façon indépendante.

Dans un quatrième moment nous questionnerons les *conditions nécessaires* à la conduite de l'analyse d'une œuvre vidéomusicale, et proposerons l'*élaboration d'une méthode*, d'un ensemble de conduites visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de cette œuvre ainsi décrite. Puis, dans un cinquième moment, cet ensemble de conduites sera validé ou invalidé par un groupe d'expérimentateurs dans une série d'*expérimentations* ayant 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.

Au sixième temps nous exposerons et discuterons les *résultats* obtenus de 2013 à 2017, à la fin de la conduite du protocole expérimental : les outils lexicaux de catégorisation des segments - la représentation de ces catégories - la méthode pour segmenter une œuvre et pour catégoriser les segments obtenus - les moyens de représentation d'une vidéomusique. Enfin nous verrons les *applications*, musicologiques, poïétiques, pédagogiques, sociétales et de remédiation qu'il nous semble possible de développer dans un futur proche.

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. »⁸

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 »⁹. 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 que du « ciné-œil » du cinéma soviétique. À la suite de Jean Piché, nous appellerons « 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 vidéo¹⁰, 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 apparaît donc au croisement des techniques d'enregistrement et de montage de l'audio et de celles du visuel, croisement rendu d'autant plus aisé à mettre en œuvre avec l'apparition des techniques numériques. La dématérialisation de l'œuvre qui en découle va permettre sa distribution via l'Internet et c'est donc sur l'Internet que nous allons chercher des traces de son existence.

⁸ DEBRAY, Régis, « Aujourd'hui, c'est le laid qui intéresse plus que le beau » in *L'Humanité.fr*, entretien réalisé par Aliocha Wald Lasowski le vendredi 13 décembre 2013. [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : <http://www.humanite.fr/culture/regis-debray-aujourd-hui-c-est-le-laid-qui-interes-555221>

⁹ [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html

¹⁰ Au-delà même de ces logiciels le téléphone portable peut être utilisé, et l'est en effet même par des enfants très jeunes, pour créer des séquences audiovisuelles exportables sur les plateformes internet comme *Youtube* et *Vimeo*.

Le premier lien que nous fournit le moteur de recherche¹¹ utilisé (Google), à partir de l'item *vidéomusique*, renvoie vers le site de la SCPP, la Société Civile des Producteurs Phonographiques. Il s'agit du libellé d'un contrat liant une société, désireuse de mettre en ligne sur l'Internet un extrait d'une vidéomusique, société pour laquelle la SCPP a été mandatée par un producteur de phonogrammes, producteur de vidéomusiques ou mandataire de l'une ou l'autre de ces deux catégories¹². L'article 1 de ce contrat donne une définition de ce qu'il faudra entendre ici comme étant vidéomusique :

« Pour la compréhension du présent contrat, les parties conviennent de la définition suivante :

Par " vidéomusique ", on entend l'œuvre audiovisuelle originale produite en fixant des images incorporant un phonogramme qu'elle illustre, mise à disposition dans les conditions prévues à l'article 4, telle qu'appelée dans le langage courant " vidéoclip ", ci-après " vidéomusique " »¹³

Il faudra donc comprendre ici le terme « vidéomusique », synonyme du terme « vidéoclip », comme désignant un phonogramme - au sens utilisé par l'industrie du disque, c'est-à-dire un enregistrement sonore fixé sur support – illustré par des images. La réunion des deux, phonogramme et images illustratives, constituerait l'œuvre audiovisuelle ainsi dénommée « vidéomusique » dans ce texte.

Le deuxième lien apparu dans la liste donnée par le moteur de recherche pour l'item *vidéomusique* renvoie au site du Centre National du Cinéma et de l'image animée, (CNC). Il y est question de l'attribution d'une *prime à la qualité* pour les vidéomusiques. Il faut donc noter, ici aussi, l'inadéquation de l'appellation telle qu'employée ici, à notre sujet : la vidéomusique est cette fois décrite comme étant *un titre chanté* : « Le titre chanté servant de bande son à la vidéomusique doit l'être en français. »

Sans rapport, sinon très lointain, à notre sujet, homonyme pourrait-on dire, il semble que cette vidéomusique soit plutôt à ranger dans la catégorie « clip » ou, comme suggéré dans le site de la SCPP, vidéo-clip : « Film de courte durée tourné en vidéo, qui illustre une chanson ou présente le travail d'un artiste »¹⁴.

¹¹ « Un Moteur de recherche est un logiciel de gestion des informations contenues sur le Web. » voir sur le site de l'Association nationale pour la Formation Professionnelles des Adultes (AFPA) « Qu'est-ce qu'un moteur de recherche » [Consulté le 24 août 2018] :

http://greta65.formation.free.fr/NSI_Anpe/nsiv2.afpa.fr/article9a69.html?id_article=151

¹² Disponible via : <http://www.scpp.fr/SCPP/Home/ADHESIONS/tabid/68/Default.aspx> [Consulté le 29 mars 2018].

¹³ Disponible via : <http://www.scpp.fr/SCPP/Accueil/UTILISATEURSPHONOGRAMMES/Servicesinteractifsenligne/Contratvideomusique/tabid/190/language/fr-FR/Default.aspx> [Consulté le 29 mars 2018].

¹⁴ Disponible via : <http://www.cnrtl.fr/definition/vidéo-clip> [Consulté le 29 mars 2018].

Le troisième lien qui apparaît sur le site de recherche s'écrit « vidéo-musique » et renvoie à *YouTube*, une plateforme collaborative sur lequel les utilisateurs peuvent partager des contenus. Si l'on recherche dans cette plateforme les occurrences du terme « vidéomusique », on accède à toutes sortes de documents audiovisuels, plutôt issus d'entreprises de l'*entertainment*, de collections privées plus ou moins pirates de chansons illustrées des dernières photos de vacances, de documents d'archives publics ou privés, de spots publicitaires...

Il nous faut donc faire ici le constat de ce que le terme « vidéomusique » est usité dans des sens parfois fort différents et en conclure que l'œuvre d'art audiovisuelle, telle que définie par Jean Piché comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » et désignée par lui du nom de *vidéomusique*, n'est pas reconnue comme standard institué, forme ou expression. Ainsi, et pour conclure sur ce point, lorsque l'on fait une recherche à partir du mot « vidéomusique » sur l'Internet, se révèle un problème lexical lié à l'émergence de cette pratique, et qui entraîne la confusion... à laquelle ce travail se propose de contribuer à pallier.

Nous commencerons par évoquer la pratique du *montage*, caractéristique que la vidéomusique partage avec les arts du montage (1.1.) dont la pratique vidéomusicale semble *émerger*. Dans un deuxième temps nous irons chercher les conditions matérielles de cette émergence dans les réseaux (1.2.), laboratoires de recherche-crédation et structures transdisciplinaires qui l'accompagnent dans la réalisation et la production.

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 sons ¹⁵, souvent sur des supports différenciés puis, dans un second temps, à les *monter*, c'est-à-dire à organiser de façon concrète leur rencontre ainsi que leur succession. Si cette opération, qui consiste à assembler des fragments, nous est maintenant devenu tellement « 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 cinématographe ¹⁶, à la fin du 19^e siècle, le premier film des Frères Lumières *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 [...] » ¹⁷ 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). » ¹⁸

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 qu'est le cinématographe 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

¹⁵ Des caméras permettant d'enregistrer le son dans un même temps que l'image ne seront utilisées qu'à la fin des années 1920 / début des années 1930.

¹⁶ Le cinématographe est la marque déposée en 1895 par les frères Auguste et Louis Lumières d'un appareil permettant de faire des prises de vue, puis de projeter ces prises de vue sur un écran. Ce terme, *cinématographe*, est construit à partir du grec ancien *kinēma* (mouvement) et *gráphein* (écrire).

¹⁷ BUI, Camille, « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930 », *Annales de géographie* 2014/1 (n° 695-696), p. 744-762. DOI 10.3917/ag.695.0744 ; p. 746-747. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-744.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

¹⁸ *Ibidem*.

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 citoyens anonymes affluant vers leurs lieux de travail ou de loisirs, se pressant sur les avenues »¹⁹. 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 Méliès²⁰, 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 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*²¹, 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. »²² écrit Jean-Marc Lachaud. 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. »²³

¹⁹ *Idem*, p. 747-748

²⁰ « 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. » Disponible via <https://education.francetv.fr/matiere/arts-visuels/cm1/dossier/vie-et-oeuvre-de-georges-melies> [Consulté le 29 mars 2018].

²¹ Disponible via <https://youtu.be/aNcxCR7f2MQ> [Consulté le 29 mars 2018].

²² LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 23 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/120> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.120

²³ *Ibidem*

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 mondiale²⁴, 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 Richter²⁵, « Peintre, cinéaste, militant politique, théoricien de l'art, professeur de cinéma et historien du mouvement Dada [...] »²⁶, dirige en avril 1919 le *comité d'action des artistes révolutionnaires*, durant « l'éphémère phase communiste de la République des conseils de Munich »²⁷. 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 Köllzig, 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" ²⁸ 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. »²⁹

Ainsi, dès le début des années 1920, Richter peint des rouleaux aux titres de “Fugue” et de “Prélude” et va travailler avec Viking Eggeling³⁰ à la réalisation de *films abstraits* montrant « la vie des formes et des lignes dans le temps »³¹. Ces films abstraits vont porter des titres également empruntés au domaine musical : *Rythme 21* et *Rythme 23* pour Richter ; *Symphonie*

²⁴ 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.

²⁵ 1888-1976.

²⁶ GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Ligeia* 2010/1 (N° 97-100), p. 49-61. p. 49. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-1-page-49.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ « 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”. » Cité en note 4. par François Genton in « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter » *Op. cit.* p. 50. Le texte original de Richter est disponible via : <http://rhythmiclight.com/articles/EaselScrollFilm.pdf> [Consulté le 29 mars 2018].

²⁹ GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Op. cit.* p. 50

³⁰ Lund (Suède)1880 – Berlin (Allemagne)1925.

³¹ GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Op. cit.* p.50

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 mencheviks³², conduit à l'insurrection révolutionnaire bolchevique et aboutit, en octobre 17, à la prise du pouvoir politique par les conseils ouvriers (Soviets)³³. Apparaissent nombre d'institutions nouvelles, dont l'organisation *LEF*, Front Gauche des Arts (*Levyi Front Iskusstv*), revue soviétique d'avant-garde, *constructiviste*³⁴, fondée notamment par Vladimir Maïakovski³⁵, à laquelle participent les cinéastes Sergueï Eisenstein³⁶ et Dziga Vertov³⁷. Au sujet de ce qui fait leur travail expérimental, Barthélemy Amengual³⁸ écrit que « Tous, et Vertov aussi bien, se reconnaissaient 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.³⁹ »

³² 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.

³³ 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.

³⁴ « 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. » Disponible via <http://www.registre-des-arts.com/peinture/constructivisme/index.shtml> [Consulté le 29 mars 2018].

³⁵ Vladimir Vladimirovitch Maïakovski (1893-1930) poète et dramaturge futuriste soviétique.

³⁶ 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 ». [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via :

<https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/s.m.-eisenstein-le-montage-dattractions>

³⁷ Dziga Vertov, né David Abelevich Kaufman, Bialystok 1896 – Moscou 1954.

³⁸ 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 Dovjenko et de *Clés pour le cinéma* (Paris, Seghers, 1971). Une anthologie de ses textes a été réunie par Suzanne Liandrat-Guigues sous le titre *Du réalisme au cinéma* (Paris, Nathan, 1997). Barthélemy Amengual est décédé le 17 août 2005, à l'âge de 85 ans.

³⁹ AMENGUAL, Barthélemy, « L'acteur dans le cinéma muet soviétique », in *Études théâtrales* 2006/1 (n° 35), p. 39-45. p. 42. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-39.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

Dans son article « Abstraction et cinéma en Russie »⁴⁰, Valérie Pozner⁴¹ 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" ⁴². 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". » ⁴³

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 :

« 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" ⁴⁴. » ⁴⁵

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 car, précise dans un autre article Valérie Pozner, 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 profilme, 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. » ⁴⁶

Cet art du montage repose, comme on le voit, sur de nombreuses expérimentations. L'une des plus célèbre, 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 Poudovkine ⁴⁷ en ces termes :

⁴⁰ POZNER, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), p. 170-183. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-170.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

⁴¹ Valérie Pozner est chargée de recherche au CNRS, historienne du cinéma, spécialiste du cinéma russe et soviétique.

⁴² "My. Variant manifesta" (Nous, variante du manifeste), *Kinofot*, 1922, n° 1, p. 11-12. Cité par Valérie Pozner.

⁴³ Pozner, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), p. 170-183. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-170.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

⁴⁴ "Kinoki. Perevorot" (Kinoks. Révolution), *Lef*, n° 3, 1923, p. 35-43 Cité par Valérie Pozner

⁴⁵ Pozner, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Op. cit.*

⁴⁶ POZNER, Valérie, « "Joué" versus "non-joué". La notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS » In : Communications, 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 [Numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin] pp. 91-104; p. 91. doi : 10.3406/comm.2006.2414. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2414 [Consulté le 29 mars 2018].

⁴⁷ (1893-1953), a étudié au « Laboratoire expérimental » de Koulechov.

« 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. »⁴⁸

En montrant par cette expérience 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, nous y reviendrons.

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 :

« 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... »⁴⁹

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

⁴⁸ LABERGE, Yves, « L'effet Koulechov » in Revue de théorie de l'image et du son, « l'Effet Koulechov », Paris, vol. 4, no 1, 1er semestre 1986, 135 p. Photos. Études littéraires, 20(3), 153–155. p. 153-154. doi:10.7202/500826ar [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via :

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1988-v20-n3-etudlitt2235/500826ar/>

⁴⁹ PIEILLER, Evelyne, « Alors l'art se souleva », *Le Monde diplomatique*, Dossier 1917, octobre 2017 p. 16-17. [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/10/PIEILLER/57971>

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 dix⁵⁰), nécessite au préalable une opération analytique de dissection des images et des sons dont la captation peut être dissociée. »⁵¹

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 Ruttmann⁵² crée le film *Wochenende* (Weekend), au carrefour des pratiques de l'image et du son. Film sans image⁵³, 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.

1.1.4. Le montage en musique : la musique concrète

En 1948, dans l'immédiat après-guerre, le polytechnicien Pierre Schaeffer⁵⁴ fonde le Studio d'Essai de la radio française, organisme destiné à la formation et à l'expérimentation

⁵⁰ 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 *Sdvgologija russkogo stixa* (Sdvgologie du vers russe), Moscou, 1921. Réédition Aleksej Kruchenyx, Kukish proshljakam, Moscou-Tallinn, Gileja, 1992, p. 33-80. (Note de Valérie Pozner)

⁵¹ POZNER, Valérie, « L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931). In *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 29, 2007. Cinéma / Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer, p. 43-72. p. 49. [Consulté le 29 mars 2018].

Disponible via : http://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2007_num_28_1_1414

⁵² Francfort, 1887 – Berlin, 1941.

⁵³ 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 Metamkine.
Disponible via : <https://www.discogs.com/fr/Walter-Ruttman-Weekend/release/243229> [Consulté le 14 août 2018].

⁵⁴ 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* (1966).

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 son⁵⁵, 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'elle issue directement du son travaillé concrètement sur la matière-son, défini comme objet sonore entier⁵⁶, qu'il situe ainsi comme à l'opposé de l'abstraction qu'est la musique décrite sur partition⁵⁷. 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, médiasphère 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 »⁵⁸, 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

⁵⁵ Moins d'une seconde, en réalité, car la boucle se fait à raison de 78 tours/min.

⁵⁶ Entier au sens de suffisant pour se définir, identifiable comme un tout fini.

⁵⁷ 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. CHION, Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, 1983, p. 40.

⁵⁸ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

se penchent sur ce domaine fortement énigmatique de l'activité humaine, où les conduites donnent naissance à des objets, des objets suscitent des conduites [...]. »⁵⁹

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.

Les expérimentateurs, collaborateurs de Schaeffer au GRM⁶⁰, Pierre Henry⁶¹ puis Bernard Parmegiani⁶², François Bayle⁶³, Michel Chion⁶⁴... 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*⁶⁵, et c'est celle-ci, coprésence particulière à la vidéomusique, qu'il nous faudra vraisemblablement questionner afin d'établir le mode de sémiose conséquente à l'aspect hybride de ce type d'œuvre. Avant cela nous questionnerons 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.

⁵⁹ DELALANDE, François, *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?*, Paris, INA, 201.,p. 9.

⁶⁰ 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'écclatement de l'ORTF, que le GRM est intégré à l'INA.

⁶¹ Paris, 1927 - 2017

⁶² Paris, 1927 – 2013. Bernard Parmegiani entre au GRM en 1959, le quitte en 1992.

⁶³ Tamatave (Madagascar), 1932. Site de François Bayle [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via <http://www.francoisbayle.fr/>

⁶⁴ Creil, 1947. Michel Chion entre au GRM en 1971, le quitte en 1976.

⁶⁵ « [...] 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. » in Remy Besson. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». 2014. <hal-01012325v2> p. 8. Disponible via : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> [Consulté le 29 mars 2018].

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, ces 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* ⁶⁶. Certains, venus de la musique, ont intégré l'image en mouvement à leurs pratiques, improvisation et composition, alors que d'autres, venus des arts plastiques ou de la programmation informatique, intègrent de la musique à leurs productions. Se saisissant de ces nouveaux outils numériques qu'ils appliquent à l'audiovisuel, ces artistes conçoivent 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*, et dont le sous-titre est *Recherche et création à l'ère numérique* :

« 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 désignation de ce qui accèdera au rang d'œuvre. » ⁶⁷

Ainsi, au-delà de cet aspect inédit du 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.

⁶⁶ « 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. » Cf. FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Net art », *Communications* 2011/1 (n° 88), p. 113-120, p. 113. DOI 10.3917/commu.088.0113. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-113.htm> [Consulté le 18 août 2018].

⁶⁷ FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Artistes de laboratoire Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann Éditeur, 2011, p. 9.

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 MISSION ARTISTIQUE

[...] ELEKTRA est transdisciplinaire : il crée des alliages entre les différentes disciplines artistiques telles que la musique, la vidéo, le cinéma, les arts de la scène, le design, le jeu et l'installation sonore ou interactive en conjonction avec les plus récentes technologies numériques. De par son implication dans la diffusion de la création, ELEKTRA fait en sorte que des artistes issus de toutes les pratiques côtoient des chercheurs, programmeurs, ingénieurs et techniciens ayant comme point commun un intérêt marqué pour les applications artistiques des nouvelles technologies. »⁶⁸

...ou bien, en France, l'association *Electroni[k]*⁶⁹, à l'origine du festival *Maintenant* à Rennes et qui « œuvre pour l'ouverture au public des cultures émergentes et des pratiques artistiques innovantes depuis 2001. »⁷⁰. 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* :

« MISSIONS

Mains d'Œuvres accueille chaque année une cinquantaine d'entités artistiques en danse, théâtre, musique, arts visuels, arts numériques et médias. À travers un dispositif d'accompagnement « personnalisé » dans la durée, elle propose aux artistes de les aider à la structuration, à la mise en place de leurs projets et à la rencontre avec un public. L'équipe de Mains d'Œuvres développe également une activité de diffusion pour rendre visible les créations des artistes et des projets en propre pour ouvrir sur d'autres réflexions. »⁷¹

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

⁶⁸ [Consulté le 12 mai 2016]. http://elektramontreal.ca/fr/elektra_mission.html

⁶⁹ « Les frontières entre arts visuels, musique, danse, théâtre, cinéma sont de plus en plus perméables et tendent à s'effacer. Les artistes créent des œuvres pluridisciplinaires où sons, corps, voix, images fixes ou en mouvements participent à un même projet. Cela tient aux pratiques des artistes de plus en plus transversales mais aussi aux pratiques culturelles des publics qui développent, avec l'émergence des nouvelles technologies et leur démocratisation, de nouveaux usages et modes relationnels.

Au croisement de ces deux approches, à la faveur de cette porosité, il convient de travailler à de nouvelles propositions artistiques souples, inventives, poétiques et sensibles où chacun, quelle que soit sa place, son histoire, son statut, son éducation, son territoire, puisse cheminer. **Electroni[k]** créé chaque année un projet artistique associant de nombreuses disciplines, investissant de nouveaux territoires, s'adressant à tous les publics. » in <https://www.maintenant-festival.fr/2017/qui-sommes-nous/> [Consulté le 12 mai 2016].

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ [Consulté le 12 mai 2016]. http://www.mainsdoeuvres.org/IMG/pdf/mdopresentationfr_aout2015.pdf

publics. Ainsi Serge Bouchardon, Clarisse Bardirot 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 1*, 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. »⁷²

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 autre ouvrage questionnant les relations entre *Art et science* :

« 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 anciennes frontières opposant art et science. »⁷³

...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 ". »⁷⁴

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 poïétique.

⁷² BOUCHARDON, Serge, BARDIOT, Clarisse, CAUBEL, Hélène, « Recherche, ingénierie, création artistique : processus, prototypes, productions », *Hermès, La Revue* 2015/2 (n° 72), p. 187-197, p. 72, disponible via <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-187.htm> [Consulté le 18 août 2018].

⁷³ FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Présentation générale Art et science. L'ère numérique », in, *Art et Science*, COLLECTIF coordonné par Jean-Paul Fourmentraux, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 9.

⁷⁴ *Idem*, p. 19-20.

1.2.2. Laboratoires de recherche - création

Les frontières entre les genres tels qu'ils étaient définis au 19^e siècle⁷⁵ 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. Cependant, les positions passéistes de certains engendrent des résistances au sein même de l'Université et, en 2016 Christine Esclapez constate que

« Les recherches interdisciplinaires en musicologie qui se développent au niveau international depuis les années 1960 ne sont pas encore pleinement légitimes au sein de la 18e section⁷⁶. La séparation entre théorie et pratique est ainsi rythmée par celle existant – depuis des décennies – entre la théorie (dévolue à l'université) et la pratique (dévolue aux conservatoires). Les pôles supérieurs, d'ailleurs, réitèrent cette séparation en privilégiant les enseignements pratiques et en réduisant souvent à une part congrue les enseignements musicologiques. »⁷⁷

Ainsi donc, deux conceptions de l'art s'opposent : 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 Risset⁷⁸ – 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

⁷⁵ 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.

⁷⁶ Le Conseil national des universités est composé de 11 groupes, eux-mêmes divisés en 52 sections, dont chacune correspond à une discipline. « Section 18 - Architecture (ses théories et ses pratiques), arts appliqués, arts plastiques, arts du spectacle, épistémologie des enseignements artistiques, esthétique, musicologie, musique, sciences de l'art ». Cf. le Conseil National des Universités (CNU), disponible via <https://www.conseil-national-des-universites.fr/cnu/#/>

⁷⁷ ESCLAPEZ, Christine, « Musicologie, recherche et création - La situation française : état des lieux et zones de con-versation » in *Pour une éthique partagée de la recherche-crétion en milieu universitaire*, dir. S. Stevance, S. Lacasse, M. Desjardins, PUL, 2018 p. 270, à paraître. [version personnelle de l'auteure].

⁷⁸ Toutes individualités que l'on qualifierait volontiers de « chercheur-crétateur » (P. Schaeffer), de « créateur-chercheur » (P. Boulez), ou alternativement des deux appellations (J.-C. Risset).

professionnelle n'apporterait qu'un supplément de culture technique spécialisée sans grande influence sur l'analyse des œuvres et la constitution des savoirs. »⁷⁹

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

« 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). »⁸⁰

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 »⁸¹ 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 ". »⁸²

Si l'équilibre semble si difficile à trouver, c'est qu'il s'agit de ne pas concevoir « notre future stabilité conceptuelle [...] 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 »⁸³. Pour qu'il soit possible de faire exister cette synergie, il est donc tout aussi nécessaire, résume Christine Esclapez,

« [...] 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. »⁸⁴

⁷⁹ LEBLANC, Gérard, « enseignement, recherche et création », in Hermès, La Revue 2015/2 (n° 72), p. 214-216, p. 214, disponible via <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-2-page-214.htm> [Consulté le 16 août 2018].

⁸⁰ *Idem*, p. 215.

⁸¹ PLUTA, Izabella & LOSCO-LENA, Mireille, « Pour une topographie de la recherche-crédation, Ligeia 2015/1 (N° 137-140), p. 39-46, p. 40, disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2015-1-p-39.htm> [Consulté le 16 août 2018]

⁸² PLUTA, Izabella & LOSCO-LENA, Mireille, p. 40

⁸³ ESCLAPEZ, Christine, « Musicologie, recherche et création - La situation française : état des lieux et zones de con-versation », Op. cit.

⁸⁴ *Ibidem*.

La musicologie, en tant que discipline universitaire, semblerait assez propice à cette rencontre recherche-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-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 "musicalit  s" nouvelles, mais aussi les outils techniques pour les explorer et les outils intellectuels, enfin, pour les comprendre »⁸⁵. C'est sur ce modèle que le compositeur Marcel Fr  miot et le musicologue Bernard Vecchione⁸⁶ 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 musicale contemporaine, notamment acousmatique⁸⁷. Le « pourquoi » et le « comment » sont bien à l'origine des questions auxquelles ces deux structures apportent des réponses. D'autres structures, notamment l'IRCAM⁸⁸, et L'ACROE⁸⁹, sont également dans une démarche qui pourrait être nommée de « recherche-création ».

   présent que se trouve ainsi mieux définie le milieu duquel émerge la vidéomusique, structures d'accompagnement transdisciplinaire et laboratoires de recherche-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.

⁸⁵ CHION, Michel, *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, avant-propos de François Delalande à la réédition, Buchet/Chastel, Paris, 1983, 2   édition, 1995

⁸⁶ ...avec la complicité de Pierre Barbizet, alors directeur du Conservatoire National de Région de Marseille.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ « 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). » Disponible via <https://www.ircam.fr/> [Consulté le 16 août 2018].

⁸⁹ « 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. ». [Consulté le 16 août 2018]. Disponible via <http://www.acroe-ica.org/fr/presentation>

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. »⁹⁰

Comme le rappelle Jurgen E. Müller dans son article *L'intermédialité, 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 »⁹¹. Or, ce regard sur l'œuvre d'art semble tout particulièrement inadéquat en ce qui concerne l'œuvre vidéomusique et, 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. »⁹²

Le terme *intermédia*, par son préfixe *inter*, semble effectivement caractériser au mieux cette coprésence des deux médias. Comme l'explique 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. »⁹³

Il semble alors 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 entièrement dans la *relation* qu'entretiennent entre eux ces médias. Considérant 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 faudra explorer pour être en capacité de caractériser cette relation intermédiatique particulière à la vidéomusique.

⁹⁰ BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Editions Gallimard, 1975, 1988 pour la préface de Le Clézio, p. 27.

⁹¹ MÜLLER, Jurgen E., « 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*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109. [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via :

<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>

⁹² *Idem*, p. 109.

⁹³ MECHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naître, 2003, p. 11, disponible via : <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar> [Consulté le 29 mars 2018].

Dans ce deuxième chapitre nous reviendrons sur la notion d'hybridité, qui apparaît comme constitutive de l'œuvre vidéomusicale. Il sera fait quelques rappels, tant sur le plan théorique que sur celui de la pratique artistique, concernant les différents termes propres à qualifier cette hybridité, intertextualité *versus* intermédialité, interdiscursivité peut-être même.

Nous évoquerons 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, la relation audiovisuelle, seront évoquées dans l'espoir d'éclairer nos propres raisonnements et pratiques de recherche.

Enfin nous conclurons 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 Bakhtine⁹⁴ (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 Todorov⁹⁵, 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. »⁹⁶

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. »⁹⁷

⁹⁴ Il semble qu'il existe un problème de paternité du concept de dialogisme, discutée actuellement, pour lequel nous ne nous prononcerons pas. Nous continuerons à user du nom « Bakhtine » de façon métonymique, par commodité, sachant qu'il a peut-être plagié les travaux de Medvedev et Volochinov. Voir BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 14-2 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2017, URL : <http://rdlc.revues.org/1842> [Consulté le 29 mars 2018]. DOI : 10.4000/rdlc.1842.

⁹⁵ 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 (CRLA, CNRS-EHESS) de 1983 à 1987.

⁹⁶ TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Ed. du Seuil, collect. Poétique, 1981, p. 8.

⁹⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l'acte*, préface de S. Bocharov, annotations de S. Averintsev, trad. G. Capogna Bardet, Paris, Ed. L'âge d'homme, 2003, p. 34.

Les composantes qui constituent l'énoncé sont saisies et réalisées par le sujet, énonciateur ou destinataire. C'est grâce à cette empathie qui la façonne comme une individualité *une*, d'une qualité particulière, qui lui est propre, que l'œuvre, énoncée, prend sens pour le sujet. 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. [...] »⁹⁸

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

« L'empathie réalise quelque chose qui n'était ni dans l'objet d'empathie, ni en moi avant l'acte d'empathie, et l'être-événement s'enrichit de ce quelque chose qui est réalisé, il ne reste pas égal à lui-même. Et cet acte-comme-acte qui crée quelque chose de nouveau, ne peut plus être un reflet – esthétique dans son essence – cela le rendrait extérieur à celui qui agit et à sa responsabilité. »⁹⁹

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 ».¹⁰⁰ 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 *Sèmeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*¹⁰¹, 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 « Texte (théorie du) »¹⁰² et Gérard Genette dans, *Palimpsestes : la littérature au second degré*¹⁰³.

Julia Kristeva utilise pour la première fois le terme « intertextualité » en 1967, dans son article « Le mot, le dialogue, le roman »¹⁰⁴. Ce terme recouvre pour elle la notion de

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰ Disponible via : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/> [consulté le 29 mars 2018].

¹⁰¹ KRISTEVA, Julia, *Sèmeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

¹⁰² BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible via <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [consulté le 29 mars 2018].

¹⁰³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

¹⁰⁴ KRISTEVA Julia, « Le mot, le dialogue, le roman », in *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 144-145.

« dialogisme » du théoricien Bakhtine ¹⁰⁵, tout en prenant en compte les réflexions sur le texte élaborées par le groupe de théoriciens de la revue « Tel Quel » ¹⁰⁶ dont elle fait partie. 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 » ¹⁰⁷, 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. » ¹⁰⁸

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 Higgins ¹⁰⁹ apparaît immédiatement, compositeur, élève de John Cage ¹¹⁰ et de Henry Cowell ¹¹¹, cofondateur de la mouvance Fluxus. Higgins pose les bases de cette notion d'*Intermédiarité* à New York en 1966 ¹¹² dans un

¹⁰⁵ <http://slavica.revues.org/348> [consulté le 29 mars 2018].

¹⁰⁶ http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Tel_Quel/177369 [consulté le 29 mars 2018].

¹⁰⁷ BARTHES Roland, « Texte (théorie du) » *op. cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ 1938-1998.

¹¹⁰ <http://johncage.org/> [consulté le 23 avril 2013].

¹¹¹ <http://neospheres.free.fr/minimal/henry-cowell.htm> [consulté le 23 avril 2013].

¹¹² LUSSAC, Olivier, *Happening & fluxus – polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 198.

« manifeste » publié dans la *Something Else Newsletter* intitulé « Statement on Intermedia »¹¹³, dans lequel Higgins indique, notamment, qu'il est question de « mettre l'accent sur la *dialectique entre les médias* »¹¹⁴. 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 Maciunas¹¹⁵, crée en 1961 la revue Fluxus¹¹⁶ ainsi que le mouvement du même nom. Il ouvre la même année à New York une galerie¹¹⁷ 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 »¹¹⁸. 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'espace¹¹⁹, reposée au travers du détournements d'objets et de pratiques, dans un « geste » rappelant le mouvement Dada, le progrès technique en plus.

¹¹³ HIGGINS, Dick, « Intermedia », in *Something Else Newsletter*, Publié par Wolf Vostell (éditeur): Décollage (décollage) 6, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, juillet 1967. Disponible via <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> [Consulté le 29 mars 2018].

¹¹⁴ « to emphasize the dialectic between the media ». HIGGINS Dick, in *Something Else Newsletter*, op. cit

¹¹⁵ 1931-1978.

¹¹⁶ Disponible via <http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/maciunas.html> [Consulté le 29 mars 2018].

¹¹⁷ <http://computer-arts-society.com/static/cas/computerartsthesis/wp-content/uploads/2010/10/Lecture-6-V2.pdf> [Consulté le 29 mars 2018].

¹¹⁸ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186> [Consulté le 29 mars 2018].

¹¹⁹ Sur cette relation entre vidéo et musique, plutôt spatiale et théâtrale que temporelle, voir ROGERS, Holly, « The Unification of the Senses : Intermediality in Video Art_Music », *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 136, No. 2, London, Taylor & Francis, 2011, p. 399-428.

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 ENTRE plusieurs médias »¹²⁰.

« 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. »¹²¹

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...*).

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 - nous proposons 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

¹²⁰ MÜLLER, Jürgen E, souligné par l'auteur, op. cit., p. 103.

¹²¹ *Id.*, p. 102.

interdiscursif, lieu de la rencontre intermédiatique. C'est maintenant à partir de cette hypothèse d'*interdiscursivité* que nous continuerons 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 Varèse (1883 – 1965) évoque la confrontation du visuel et de la musique en termes de transformations réciproques, une interaction que la composition musicale doit considérer comme la « copénétration de volumes et de plans visuels [et] sonores »¹²². 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 »¹²³, questionnement dont il pensera les solutions en termes d'espaces partagés mais également de « rapport dynamique (opposition de forces) »¹²⁴. Il ne composera cependant qu'une partition sonore, « La procession de Vergès »¹²⁵, d'une durée de trois minutes, pour un film documentaire de Thomas Bouchard, *Around and About Joan Miro*, de 1955¹²⁶.

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 »¹²⁷ André Souris (1899-1970), compositeur, musicologue, surréaliste belge, traite de la relation entre la musique et l'image dans l'œuvre cinématographique¹²⁸. 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.

¹²² VARESE, Edgard. « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? ». *Écrits*, 56–57, Paris, Christian Bourgois, 1983. Cité par Frédéric Dallaire dans « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographique d'Edgard Varèse et de Michel Fano », in *Intersections* vol.33, n°1, 2012, p. 65- 81.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ DALLAIRE, Frédéric, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographique d'Edgard Varèse et de Michel Fano », article de la revue [Intersections](#) Volume 33, Numéro 1, Fall, 2012, p. 65–81, Copyright © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 2014.

¹²⁵ Description disponible via : <http://mac-texier.ircam.fr/works/work/12508/> [consulté le 29 mars 2018].

¹²⁶ Référencé ici : <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6ee2c1a7> [consulté le 29 mars 2018].

¹²⁷ SOURIS, André, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, Présentés et commentés par Robert Wangermée, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2000.

¹²⁸ SOURIS, André, « La musique dans le cinéma, à propos du film expérimental » in *op. cit.*, p. 279.

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 »¹²⁹, 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 passe sur l'écran, les sons agissent dans un ensemble qu'on appelle audiovisuel. »¹³⁰

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.

Quelque chose d'un constat parallèle est développé à la même époque par le réalisateur et critique cinématographique André Bazin (1918-1958).

« 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*. »¹³¹

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 »¹³² André Bazin écrit en effet :

« Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistent. 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. »¹³³

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

¹²⁹ *Idem*, p. 281.

¹³⁰ *Idem*, p. 283.

¹³¹ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, ouvrage posthume publié à Paris aux Editions du Cerf en 1985.

¹³² BAZIN, André, « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation » in *Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit.*

¹³³ *Idem*, p. 283.

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 membre¹³⁴ 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*¹³⁵. 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. »¹³⁶

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 »¹³⁷ :

« 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. »¹³⁸

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 : « vers un audio-logo-visuel. »¹³⁹

¹³⁴ Il a été membre du GRM de 1971 à 1976.

¹³⁵ CHION, Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Nathan ed., 2000, 186 p.

¹³⁶ CHION, Michel, op. cit., p. 3.

¹³⁷ *Id.*, p. 122.

¹³⁸ *Id.*, p. 139.

¹³⁹ *Id.*, p. 143.

« 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. »¹⁴⁰

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 »¹⁴¹ 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... »¹⁴².

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 »¹⁴³.

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 »¹⁴⁴ 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 »¹⁴⁵.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 145.

¹⁴¹ *Id.*, p. 139.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

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

Compositeur et Enseignant-chercheur à l'Université ¹⁴⁶, Jean Piché invente pour sa pratique, dans les années 1990, le néologisme *vidéomusique*. Cette pratique, il la définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée », 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.

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. » ¹⁴⁷

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.

¹⁴⁶ Disponible via : http://smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/p/piche_je/ [consulté le 29 mars 2018].

¹⁴⁷ Piché, Jean, « De la musique et des images », in *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 41-50, p. 42, disponible via <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2003-v13-n3-circuit3615/902283ar/> [consulté le 29 mars 2018].

L'ouverture de sa forme permettra l'exploration débridée du magique, du fantasmagorique et d'un nouveau type d'absolu : la musique devenue image. »¹⁴⁸

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 concerts¹⁴⁹ dès le début des années 2000¹⁵⁰. Il semble bien que Montréal soit le centre géographique de cette pratique, et que celle-ci soit donc 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* »¹⁵¹. 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 »¹⁵², 2°) que l'on considère également que la vidéomusique, tout comme le cinéma,¹⁵³ 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-spectateur¹⁵⁴, perception qui résulte de la relation de cet audio-spectateur à l'œuvre vidéomusique. Pour cette analyse tout maintenant semble nous faire défaut : le vocabulaire, la méthode.

¹⁴⁸ Idem, p 48-49

¹⁴⁹ http://www.electrocd.com/fr/bio/piche_je/critiques/ [consulté le 29 mars 2018].

¹⁵⁰ <http://festivalmnm.ca/mnm/fr/2005/prog/concert/21829/> [consulté le 29 mars 2018].

¹⁵¹ STIEGLER, Bernard, La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être, *Op. cit.*, p. 52.

¹⁵² STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, *op.cit.*, p 233.

¹⁵³ ...mais avec d'autres effets pour ce dernier, nous le verrons plus loin...

¹⁵⁴ D'après la terminologie proposée par Michel CHION dans son ouvrage *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, 2ème édition, Paris, Nathan ed., 2000, 186 p.

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. »¹⁵⁵

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 nous le rappelle Irène Deliège :

Percevoir, dit Noizet¹⁵⁶ (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. »¹⁵⁷

La vidéomusique, 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 de 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. »¹⁵⁸

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 vidéomusique, l'interrogeant et donc l'informant - fait système avec l'œuvre en tant qu'objet temporel problématique. Nous nous en souviendrons lorsque nous serons à temps de proposer

¹⁵⁵ ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 2001, 308 p.

¹⁵⁶ NOIZET, G., « Les perceptions », in *Bulletin de Psychologie*, 314, XXVIII, 1-6, 167-205 (1974-1975).

¹⁵⁷ DELIEGE, Irène, « Approche perceptive de formes musicales contemporaines » in *La musique et les sciences cognitives*, p. 306-307.

¹⁵⁸ STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Op. cit., p. 233.

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 les Unités Sémiotiques Temporelles seront susceptibles de nous 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 sémiologie 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 nous avons établi et que nous avons qualifié d'*interdiscursif*, nous sommes maintenant en possibilité de poser notre problématique. Nous le ferons dans le chapitre suivant en examinant la relation qu'établissent les deux médias « *dans* » l'œuvre, ainsi que celle qu'instaure l'audio-spectateur « *à* » l'œuvre, nous montrerons alors qu'elles forment ainsi une *méta-relation*. Ensuite de quoi nous délimiterons un corpus d'œuvres destiné à nous permettre de valider ou d'invalides nos assertions par l'expérimentation.

III. Problématique et délimitation du corpus

« 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* ¹⁵⁹, à la fois cause, raison et expérience de cette anaphore, de chaque moment du rapprochement progressif de deux modes d’existence. » ¹⁶⁰

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. 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. » ¹⁶¹

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 XIX^e siècle - a frappé d’obsolescence une grande part des savoirs artistiques antérieurs. Il en est ainsi des pratiques analytiques en lien avec la graphosphère¹⁶², 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

¹⁵⁹ Souligné par l’auteur.

¹⁶⁰ SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d’existence*, suivi de « Du mode d’existence de l’œuvre à faire », présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, P.U.F, 2009, 2^{ième} tirage 2012, p. 108.

¹⁶¹ STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, ed. Galilée, 2005, p 76.

¹⁶² « 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, Régis, *Cahier de Médiologie*, n°6, p. 277.

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 unifiée¹⁶³ » - 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. C'est le but de ce travail, dans un premier temps, de chercher à comprendre comment se présente à nous l'œuvre vidéomusique, afin d'être en possibilité, dans un deuxième temps, *de construire un vocabulaire* qui soit adapté à ses fonctionnements, de façon, dans un troisième temps, à pouvoir en faire l'analyse¹⁶⁴.

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 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 »¹⁶⁵ écrit Françoise Dastur¹⁶⁶, 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. Nous commencerons par poser l'hypothèse que ce qui

¹⁶³ Disponible via : http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html [Consulté le 5 avril 2018].

¹⁶⁴ 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 », dans un processus que Gilbert Simondon appelle *l'individuation psychique et collective*, sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

¹⁶⁵ DASTUR, Françoise, *Dire le temps, esquisse d'une chrono-logie phénoménologique*, La Versanne, encre marine, 2^e édition revue et corrigée 2002 (1^{ère} édition 1994), p. 18.

¹⁶⁶ Les travaux de Françoise Dastur (1942) 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.

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. Cette hypothèse une fois posée nous explorerons l'Internet à la recherche des événements, concerts, festivals, où l'on donne à entendre-voir les vidéomusiques, afin de délimiter un corpus d'œuvres qui nous permettra ultérieurement d'expérimenter l'ensemble de nos hypothèses.

3.1. Une relation de relation, hypothèse

« 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. »¹⁶⁷

3.1.1. La relation « dans » l'œuvre

Puisque nous considérons les œuvres intermédiaires 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 polyphonies¹⁶⁸, nous sommes en contact avec des œuvres qui nécessitent de savoir entendre la multiplicité. Comme l'écrit Christian Accaoui :

« La production ou la réception d'une polyphonie exige de composer, de synthétiser une diversité d'événements simultanés. Une telle opération n'a rien d'évident : l'oreille doit se « dé-multiplier », pour suivre plusieurs voix en même temps. Or, synthétiser une pluralité d'événements simultanés et synthétiser une pluralité d'événements successifs sont deux opérations mentales assez proches : la première consiste à rassembler dans une perception une multiplicité d'événements présents ; la seconde à rassembler dans une perception un événement présent avec une multiplicité d'événements absents, retenus par la mémoire ou anticipés par elle. De telle sorte que l'emprise sur la multiplicité s'apparente à l'emprise sur la durée. »¹⁶⁹

De la même façon, la réception d'une œuvre intermédiaire 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, voici un exemple d'une multiplicité de type « contrepoint » dans la

¹⁶⁷ DASTUR, Françoise, *Dire le temps esquisse d'une chrono-logie phénoménologique*, op. cit., p. 123.

¹⁶⁸ 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...

¹⁶⁹ ACCAOUI, Christian, « L'art du temps » in *Musique et temps*, p.7-26, Dir. de la publication Laurent Bayle, Paris, Edition Cité de la musique, 2008, 174 p.

vidéomusique *Forest and Trees*¹⁷⁰ de Keita Onishi, dans laquelle il nous est donné à voir, 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 supposées¹⁷¹, 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 vidéomusique 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'individuation¹⁷², 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] »¹⁷³ et ainsi, qu'en tant qu'elle est le résultat d'une opération, elle devient.

Il semble alors nécessaire de poser la question de l'interprétation de ce type d'œuvre intermédiatique particulier : suivant quels procédés cette relation se construit-elle dans une œuvre vidéomusique ?

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

¹⁷⁰ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LCCZ1yqWE6GSBaZ>

¹⁷¹ *Supposées*, puisque nous sommes dans un monde de la représentation, monde dans lequel il n'existe aucune loi qui ferait qu'à une action corresponde un résultat, unissant ainsi la cause à l'effet.

¹⁷² SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, préface de Bernard Stiegler, Paris, Editions Aubier, 1989 et 2007, 290 p.

¹⁷³ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* - Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris. p. 73.

effet, la perception n'est pas la saisie d'un tout préalablement organisé comme un bloc, elle est *fabrication* d'une organisation en vue d'une médiation du monde au sujet. Elle s'appuie pour cela sur l'expérience passée ainsi que sur les nécessités présentes ou à venir, elle est maintien, invention ou organisation de données multiples en vue de l'action ; c'est en ce sens qu'elle est *interprétation*. En résumé, la dyade 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 Husserl¹⁷⁴, 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. »¹⁷⁵

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

¹⁷⁴ HUSSERL, Edmund, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Préface de Gérard Granel, Paris, P. U. F., 1964, 202 p.

¹⁷⁵ STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible. Op.cit.*, p. 233.

3.1.3. Métaphoriser, la conduite du discours

Revenons maintenant à notre question : suivant quels procédés cette interprétation se construit-elle dans une œuvre vidéomusique ? Dans son ouvrage *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*¹⁷⁶ Etienne Souriau (1892-1979), philosophe¹⁷⁷, 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. »¹⁷⁸

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 une amphore ; c'est ce qui rend comparable entre elles la peinture ou la poésie, l'architecture ou la danse »¹⁷⁹. 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. »¹⁸⁰

Cette médiation se fait par la capacité résonatrice 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 :

¹⁷⁶ SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947 / 1969.

¹⁷⁷ 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*.

¹⁷⁸ SOURIAU, Étienne, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁰ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, *op. cit.*, p. 91.

« 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. »¹⁸¹

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. »¹⁸²

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. »¹⁸³

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 parvenions à discriminer et à catégoriser les différents flux temporels perçus, nous serions alors, à la suite de Spampinato, en possibilité de montrer que

« Un vécu émotionnel et tonique s'articule à travers une modalité sensorielle spécifique suivant des tracés inscrits dans notre corps, qui s'avèrent amodaux, pré-catégoriels, inconscients, tout en suscitant des ébranlements d'autres modalités avec lesquelles psychogénétiquement ils ont, un jour, été associés. »¹⁸⁴

¹⁸¹ SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son – Matérialité de l'écoute musicale*, L'Harmattan, coll. Sémiotique et philosophie de la musique, Paris, 2008, 199 p., p. 91.

¹⁸² *Idem*, p. 142-143.

¹⁸³ *Idem*, p. 91.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 166.

Depuis Aristote, on sait que notre perception du monde se fait en suivant les principes de similitude, d'analogies¹⁸⁵, et cela est, bien sûr, opérant pour ce qui concerne notre sujet, c'est-à-dire les principes qui régissent notre perception de la relation dans le phénomène visuel-sonore¹⁸⁶. Nous inspirant des travaux de Francesco Spampinato, et à la suite de ceux de Paul Ricœur, notamment de son ouvrage *La métaphore vive*¹⁸⁷, nous proposons de considérer cette relation audiovisuelle suivant le modèle de la *métaphore* et, à la suite de Gadamer¹⁸⁸ de nommer *métaphorisation* cette relation rhétorique qu'entretiennent l'audio-spectateur et l'œuvre vidéomusique. Parce que surgie de la confrontation de deux termes étrangers l'un à l'autre, et par le fait même de la problématique posée au locuteur et donc de la nécessité pour lui de résoudre cette problématique, la métaphore est une figure de rhétorique qui génère chez le locuteur un sens nouveau et tout à fait transcendant à chacun des termes à partir desquels elle se constitue.

Décrivant la vidéomusique telle qu'il la conçoit¹⁸⁹, 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 synchrèse telle que donnée par Michel Chion¹⁹⁰ :

« La synchrèse survient lorsque l'image que nous voyons et le son que nous entendons sont reliés intimement. C'est comme une relation de cause à effet. Par exemple si j'entends un poing qui tombe sur la table et que je le vois, il y a alors « synchrèse ». Plus intéressant encore, on peut changer le son ou l'image tout en conservant la même relation. Si je n'applique pas le même son normalement associé au poing sur la table, nous allons encore percevoir la même vibration. Et même si le son n'a aucune relation avec le visuel qui lui est associé. »¹⁹¹

...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

¹⁸⁵ « L'homme est un animal mimétique » in ARISTOTE, *La Poétique*, IV, 48-49, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980, p. 164.

¹⁸⁶ « [...] 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. » in Alexandre Gefen, *La Mimésis Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen*, p. 59.

¹⁸⁷ RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, 411 p.

¹⁸⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris, Seuil, 1996, 533 p.

¹⁸⁹ « Jean Piché en vidéomusique », entretien avec Yves Pilon, *Convergence*, n° 33, 1 mai 2005. [Consulté le 5 avril 2018]. Disponible via : http://www.electrocd.com/fr/bio/piche_je/critiques/

¹⁹⁰ CHION, Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, op. cit.

¹⁹¹ « Jean Piché en vidéomusique », article cité.

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 ! »¹⁹²

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*.

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

Cette activité dialogique particulière, établie par l'audio-spectateur de proche en proche, dans le temps, par métaphorisation, nous la précisons 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. »¹⁹³

Cette modulation de l'énergie qui, traversant différents agents se transforme en les transformant, est ce qui semble décrire au plus près ce qui est en action dans ce que nous avons nommé Relation. Trouvant leur origine dans le verbe latin *traducere* « faire passer », le terme transduction et celui de traduction sont bien dans une idée semblable, celle de *transformation*. Mais, 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

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, information, Potentiel et Métastabilité.*, op. cit., p. 25.

transforme. C'est cette individuation que, à la suite de Gilbert Simondon, nous identifions 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. »¹⁹⁴

Maintenant que nous avons vu les modalités opératoires de cette Relation de transduction au sein du système formé par l'œuvre vidéomusique 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 *profilés d'écoulement d'énergie dans le temps* tels qu'ils sont perçus par l'audio-spectateur, des invariants qui nous permettraient d'établir une catégorisation nous rapprochant d'une herméneutique du discours intermédiatique tel que transduit par l'audio-spectateur ?

3.2. Où peut-on entendre-voir les vidéomusiques ?

Pour être en capacité de nous orienter dans la Relation, sans omettre l'aspect dynamique de cette opération de transduction, et même en faisant de ce caractère dynamique le point focal de la problématique, il apparaît alors nécessaire d'élaborer un corpus lexical et un mode de représentation permettant d'explorer le profilé temporel interdiscursif perçu et d'échanger à son propos. Pour cela j'ai choisi, au sein de tout l'audiovisuel possible, de concentrer ma recherche en direction exclusive de la vidéomusique. En effet, puisque la Relation lui est inhérente et que la perception du temps lui est constitutive, c'est me semble-t-il un parfait terrain d'expérimentation. Son caractère d'art émergent contribue également à ce choix : cet art n'est pas encore institutionnalisé, contrairement au cinéma par exemple, et quelque chose cherche, se cherche, auquel ce travail de recherche veut contribuer.

¹⁹⁴ DEBAISE, Didier, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », *Multitudes* 2004/4 (no 18), p. 15-23. DOI 10.3917/mult.018.0015. p. 19. Disponible via : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-15.htm> [Consulté le 5 avril 2018].

Un premier corpus, décrit dans mon mémoire de Master et constitué des œuvres vidéomusiques créées par les membres du laboratoire MIM, a été utile, comme première base de réflexion et d'expérimentation, mais insuffisant à mon propos car réfutable pour des raisons évidentes de partialité. En effet l'empathie - même si nécessaire, je l'ai explicité plus haut - doit laisser à l'expérimentateur la possibilité d'examiner les choses avec la distance nécessaire à l'analyse, et il est raisonnable de penser que les artistes sont parfois, sinon souvent, dans l'impossibilité de trouver cette distance d'avec leurs œuvres.

Je n'ai pas pour autant réfuté les résultats obtenus avec ce premier corpus dans la mesure où ce premier vocabulaire a résisté à la confrontation à un nouveau corpus ainsi qu'à un groupe d'expérimentateurs renouvelé, pris celui-ci et celui-là, à l'extérieur du groupe MIM. Il est composé d'œuvres réunissant les deux conditions suivantes : premièrement, elles ont été données explicitement comme vidéomusique ; deuxièmement, elles ont été mises à disposition du public via une plate-forme *YouTube* ou *Vimeo*, ou bien lorsqu'il ou elle a bien voulu me les faire parvenir afin que je les adjoigne à ce corpus. Ont également été adjointes les autres œuvres de ces mêmes auteurs lorsqu'elles apparaissent sur leurs pages *YouTube* ou *Vimeo*, ainsi que les œuvres rencontrées fortuitement, lorsqu'elles apparaissaient comme susceptibles d'étoffer ce corpus. A ainsi été ajouté un vaste et nouveau corpus d'œuvres, notamment celles diffusées lors d'événements, concerts, festivals, que nous allons maintenant évoquer¹⁹⁵.

3.2.1. Concert « Vidéomusique ». 27 mai 2009

Le premier lien renvoie à un site qui semble correspondre à nos attentes : *Musiques & Recherches – Concert « vidéomusique »* ... Ainsi apparaît une trace, dans les cahiers de l'ACME¹⁹⁶, de l'annonce suivante :

« Le mercredi 27 mai 2009 *Musiques & Recherches* vous convie à l'espace Senghor à Bruxelles pour un concert intitulé « Vidéomusique », consacré à la musique acousmatique associée à l'image :

« Au programme :
Walk that Way - Images et musique : P. A. Tremblay
Amarillo, azul y rojo - Vidéo : Inès Wickmann, musique : Beatriz Ferreyra
Presque bleu - Vidéo et musique : Horacio Vaggione
Interprétation spatialisée par Annette Vande Gorne et Laurent Delforge. »¹⁹⁷

¹⁹⁵ On trouvera la liste *in extenso* des œuvres composant ce corpus dans les annexes.

¹⁹⁶ l'ACME, Atelier Créatif de Musique Electroacoustique, publication consacrée aux techniques actuelles de création sonore et musicale (studio d'enregistrement, informatique musicale, synthétiseur...) s'adressant aux professionnels de toute la francophonie. Édition/diffusion d'ouvrages didactiques.

¹⁹⁷ Disponible via : <http://cahiersacme.over-blog.com/article-31173080.html> [Consulté le 5 avril 2018].

Le premier marqueur qui permet de penser que nous sommes sur la bonne voie, est que *Musiques & Recherches* est l'organisation productrice de ce concert. Association fondée au début des années 1980 par Annette Vande Gorne¹⁹⁸, compositrice, et basée à Ohain (Belgique), *Musiques & Recherches* est dédiée à la musique électroacoustique et organise formations, concerts, résidences de compositeurs, rencontres et concours... C'est un centre comparable, en termes de mission et de rayonnement, aux Centres Nationaux de Création Musicale que nous connaissons en France. Cela s'annonce d'autant mieux, qu'en ce qui concerne les créateurs des œuvres, il s'agit d'artistes proches de nos champs d'investigation et, par ailleurs, très « reconnus » dans nos professions. Ainsi Inès Wickmann¹⁹⁹, artiste visuelle de renommée mondiale, reconnue pour sa pratique transdisciplinaire (et par ailleurs épouse de Francis Dhomont²⁰⁰, compositeur de musique acousmatique notamment passé dans les années 1970 par le Groupe de Recherches Musicales (GRM)). Elle travaille ici avec Beatriz Ferreyra, compositrice également passée par le GRM et qui a participé à la rédaction du *Traité des objets musicaux* ainsi qu'à la réalisation des disques du *Solfège de l'objet sonore*. Dans cette liste d'auteurs de vidéomusiques, on remarque également le nom de Horacio Vaggione²⁰¹, compositeur et musicologue, qui fut l'un des premiers compositeurs à expérimenter la synthèse numérique à la fin des années 1960, et a composé des œuvres instrumentales aussi bien que électroacoustiques, mixtes ou interactives, incluant des passages générés par informatique.

Si l'on cherche sur l'Internet la vidéomusique *Walk that way. Tuesday*, de P.A. Tremblay, on trouve l'annonce d'un passage du compositeur à Montréal le 5 mars 2015, lors du festival Akousma, dans la série *électrochoc* qui

« ...met à l'affiche des concerts-dialogues pour présenter au public les différentes facettes de la musique électroacoustique ainsi que le talent et la créativité des élèves des classes d'interprétation et de composition de Louis Dufort et de Martin Bédard. Cette série est une collaboration entre le Conservatoire de musique de Montréal et AKOUSMA. »²⁰²

La présentation de la pièce dans le programme de ce concert donne à penser qu'il s'agit très probablement de la même pièce que celle donnée le 27 mai 2009 à Bruxelles :

¹⁹⁸ http://www.electrocd.com/fr/bio/vandegorne_an/ [Consulté le 5 avril 2018].

¹⁹⁹ <http://iwickmann.com/> [Consulté le 5 avril 2018].

²⁰⁰ Il est par ailleurs notable que Francis Dhomont ait enseigné à l'Université de Montréal de 1980 à 1996, Montréal qui est donc le lieu d'apparition de la pratique vidéomusicale et du néologisme vidéomusique. Source : http://www.electrocd.com/fr/bio/dhomont_fr/ [Consulté le 5 avril 2018].

²⁰¹ <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/vaggione-horacio-1943> [Consulté le 5 avril 2018].

²⁰² Disponible via : <http://www.akousma.ca/fr/festival/serie-electrochoc/archives/> [Consulté le 5 avril 2018].

« Walk That Way.
Tuesday,
Turn.
(2006) 10:35 »²⁰³

Si, par ailleurs, aucune trace de *Amarillo, azul y rojo* de Inès Wickmann et Beatriz Ferreyra n'est visible, on peut cependant trouver, dans les archives en ligne de *Musiques & Recherches*, un texte de présentation du compositeur Horacio Vaggione. À propos de son œuvre *Presque bleu*²⁰⁴. À la question « Quel est le projet » il répond :

« Ce sont des images abstraites. Je fais de la musique, pas de la vidéo. Mais en faisant de la musique, je me suis dit que je pouvais faire un peu la même chose avec des images. Les agencer, avec des mouvements, des montages comme on fait avec la musique. J'ai d'abord fait des vidéos sans son. Après j'ai ajouté du son. Cela marche mieux quand il y a plusieurs films, ça donne un côté polyphonique qui, sur un seul film n'apparaît pas vraiment, parce que la musique a plusieurs couches. Je n'ai pas fait de 3D, ce n'était pas le sujet. Un seul film ne suffit pas. Avec 4 à 6 films, cela prend une toute autre allure, la perception est sollicitée autrement et la musique s'écoute mieux, paradoxalement. C'est une expérience de musicien avec des images. Je ne sais pas où cela peut m'amener. Du point de vue de la programmation c'est intéressant. J'ai repris des éléments et compositions musicales, et j'ai repris la même approche pour composer avec des images. »²⁰⁵

Les indications de Vaggione confirment ici les réflexions faites plus haut, concernant le possible caractère musical de la vidéomusique, ainsi que l'aspect central, pour cette caractéristique, du montage. Lorsqu'il évoque l'aspect « polyphonique » de la pièce, et mentionne que « la perception est sollicitée autrement et [que] la musique s'écoute mieux, paradoxalement. » il est possible de comprendre que le visuel est perçu sur le même plan que le son puisque les deux sont en possibilité de se combiner de façon « polyphonique ». Il explicite presque, *comment* cela est possible : « j'ai repris la même approche pour composer avec des images ». Qu'est-ce donc que cette approche ? Une méthode, un algorithme, une stratégie qui permet de rapprocher, au sens de rendre proches, les deux médias ? Il faut, précise-il : « Les agencer, avec des mouvements, des montages comme on fait avec de la musique ».

3.2.2. Festival « 2 Visages des musiques électroacoustiques ». 2012

Une autre trace en référence à la vidéomusique est visible sur l'Internet, l'indication d'un festival nommé *Deux Visages des musiques électroacoustiques*, organisé les 23 et 24 mai 2012

²⁰³ Disponible via : <http://www.akousma.ca/fr/pierre-alexandre-tremblay-berlinade/> [Consulté le 5 avril 2018].

²⁰⁴ <http://electrodoc.musiques-recherches.be/fr/w/9043/presque-bleu-pour-francis-dhomont>

²⁰⁵ *ibid.* [Consulté le 5 avril 2018].

à Bruxelles par *Musiques & Recherches*, en coproduction avec le *Centre Henri Pousseur*. Le 23 mai, le premier concert est présenté de cette manière :

« La Vidéomusique

Quand l'image fusionne avec la musique pour ne former qu'un. Quand un même artiste s'exprime par les deux medium [sic], ou bien quand deux artistes mettent leur talent au service d'un seul message, sans prééminence de l'un sur l'autre, alors naît ce nouvel art numérique : la vidéomusique où les deux mots n'en font plus qu'un. Cette soirée sera donc l'occasion de découvrir ces œuvres de vidéomusique créées par des artistes visuels et des compositeurs de musique électroacoustique. Tous les compositeurs présents ce soir, sont déjà bien connus sur la scène acousmatique internationale. »²⁰⁶

Si les noms des créateurs sont bien indiqués, Battey Bret, Dhomont Francis et Wickman Inès, Justel Elsa, Kluge Iana, Halac José, Kaplan Adolfo, Kokoras Panayiotis, Minsburg Raul, Thigpen Benjamin, Todoroff Todor, Wyckmans Marie-Jeanne, Calonne Françoise, Laura Colmenares-Guerra, Testoni Nicolas, Vourdoglou Dimitri, Dudouet Franck et Vincent, il n'est cependant pas possible de distinguer dans ce programme entre créations vidéomusicales du 23 mai et œuvres mixtes du lendemain 24 mai, d'autant que le programme détaillé des œuvres n'est pas indiqué, rendant impossible l'ajout de celles-ci à notre corpus.

3.2.3. Festival « 2 Visages de la musique électroacoustique ». 2014

Cette nouvelle édition du festival présente, comme indiqué par son nom, deux visages des musique électroacoustiques : de la vidéomusique (programmation *Musiques & Recherches* : Irene Pacini et Annette Vande Gorne) et de la musique mixte (programmation Centre Henri Pousseur). La programmation de la première des deux soirées, autour de la vidéomusique, se présente en deux temps :

19h : Rencontre et dialogue avec les compositeurs présents au sujet de la vidéomusique

20h : Vidéomusique, le concert se présente en deux parties séparées par un entracte, est donné le nom du ou des créateur(s), le nom de l'œuvre, son année de création et, lorsque le cas se présente, l'indication « création mondiale ».

En voici la présentation *in extenso* :

« 1^{ère} partie

Luigi Ceccarelli (Italie), *Pic* (2009)

Giacomo Lepri (Italie), *Strong & Light* (2012) - création mondiale

Alessandro Perini (Italie), *Borgesian Zoo - Suite no. 1* (2011)

Roberto Doati (Italie), *Vivrete una settimana all'insegna della stabilità* (2009)

Julien Beau (France), *La perle noire* (2014) - création mondiale

Inès Wickmann (vidéo)/Francis Dhomont (musique), *Disparitions* (2014) – création mondiale

Entracte

²⁰⁶ <http://www.out.be/fr/evenements/219507/festival-deux-visages-des-musiques-electroacoustiques/>
[Consulté le 5 avril 2018].

2^e partie

Claudia Robles Angel (Colombie), *ZHONG* (2005) vidéomusique

Angel Vergara - vidéo (Espagne)/Stephan Dunkelman musique (Belgique), *Nous les Œuvres* (2005)

Jentzsch Wilfried (Allemagne), *Kyotobells* (1994/2006)

Jana Kluge (Allemagne), *Traité des couleurs* (2013) - création mondiale

Irene Pacini (Italie), *Tabula rossa* (2014) - création mondiale

Ivan Penov (Macédoine), *Controcorrente* (2013) »²⁰⁷

Il est possible de trouver sur l'Internet toutes les œuvres de ce programme à l'exception de *Tabula rossa* de Irene Pacini, et de *Nous les Œuvres* de Angel Vergara et Stephan Dunkelman. »

3.2.4. 10 au 12 avril 2015 - 1^{er} Festival de vidéomusique de Montréal

Avec ce festival de vidéomusique d'une durée de trois jours, toutes les formes d'hybridation musique/vidéo sont conviées, œuvres vidéomusiques et performances audiovisuelles, l'annonce est explicite :

« C'est l'envolée du Printemps numérique !

L'Espace Notre-Dame, en collaboration avec les artistes Jérémie Jones et Myriam Boucher est fier d'annoncer la tenue du tout premier festival de vidéomusique à Montréal. Une série d'œuvres internationales sera diffusée durant trois jours et des performances audiovisuelles seront présentées le soir, les 10 et 11 avril. Une vitrine pour les étudiants montréalais est aussi offerte. »²⁰⁸

Le mode de sélection des œuvres est également donné, et le terme « vidéomusique » est défini : « Pour la sélection des œuvres, nous avons lancé un appel de dossiers à l'international, en invitant les artistes à soumettre une œuvre de vidéomusique reliée à ces pratiques : Musique électroacoustique ou expérimentale, Art sonore, Animation, Art visuel et photographie. »

Cet appel indiquait :

« Nous invitons les Artistes à soumettre une œuvre de vidéomusique reliée à ces pratiques :

-- Musique électroacoustique ou expérimentale

-- Art sonore

-- Animation

-- Art visuel et photographie

Maximum de 2 œuvres par artiste ou collectif.

²⁰⁷ <http://www.musiques-recherches.be/agenda/item/5479-festival-2-visag> [Consulté le 5 avril 2018].

²⁰⁸ Annonce de l'événement et billetterie ici : <https://www.eventbrite.ca/e/festival-de-vidéomusique-de-montreal-tickets-16289548478#> [Consulté le 5 avril 2018].

Veillez prendre note que les œuvres comportant du matériel audio ou visuel non original, les vidéoclips ainsi que les vidéos contenant tout sous-genre de musique pop/rock/techno ne seront pas considérées. »²⁰⁹

Enfin, le lien http://econtact.ca/15_4/index_fr.html²¹⁰ permet, par une série de textes d'artistes, articles ou entretiens, de mieux cerner ce qui est considéré comme faisant *vidéomusique*.

Les œuvres d'une cinquantaine d'artistes, originaires d'Autriche, de Belgique, du Canada, de Finlande, France, Italie et États Unis d'Amérique, sont données sur trois jours à l'Espace Notre-Dame, 3714 rue Notre-Dame, Montréal. Trois formats de diffusion sont proposés :

« Projection de vidéomusiques en boucle de 13h à 20h les vendredi et samedi :

L'ailleurs toujours - Inès Wickmann & Francis Dhomont , France, 7'00"

vrai(semblable)ment - Jean-Pierre Moreau, France, 8'08"

Hooghly - Jean Piché, Canada, 10'00"

Clonal Colonies (Mov. I : *Fresh Runners* & Mov.II : *Soft Strata*) - Bret Battey, UK, 16'06"

Disrupted cities - François Zajéga & Loïc Reboursière, Belgique, 5'24"

Cloud Chamber - Joseph Hyde, UK, 12'00"

Harmonium - Debashis Sinha, Canada, 16'40"

TRAMAS - Enrico Pedicone & Guido Pedicone, France, 4'00"

Lux Feria - François Girouard, Canada, 4'35"

Layers - Pedro Guajardo, Espagne, 2'55"

Skin - Rebecca Choate & Pedro Guajardo, Espagne, 5:05

Pays sans visage - Faustine de Bock & Simon Girard, France, 17'38'' »²¹¹

Voici la critique que fait Louis Cummins²¹² de cette manifestation :

« Espace Notre-Dame / 10-12 avril 2015 La toute première édition du Festival de vidéomusique de Montréal a présenté le travail d'une cinquantaine d'artistes dont les œuvres vidéographiques ont cette particularité d'être des images en mouvement émergeant de la musique acousmatique (ou électroacoustique). Contrairement au caractère habituel d'accompagnement – pour ne pas dire d'ornementation – réservé à la musique au cinéma ou dans la vidéo (expérimentale ou promotionnelle), dans le cas des œuvres présentées dans le cadre de ce festival, c'est la musique, avec ses caractéristiques et ses impératifs propres, qui guide et inspire la conception et la production des images projetées à l'écran. »²¹³

²⁰⁹ Appel disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/U3TaB3UKOzQs7Wp>

²¹⁰ [Consulté le 12 mai 2016].

²¹¹ Programme disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/TKbICbL8dCrdfi>

²¹² CUMMINS, Louis, « 1er Festival de vidéomusique de Montréal » in *Revue érudite*, ETC Media, Numéro 106, automne 2015, p. 68-69, Direction : Isabelle Lelarge (directeur), Rédaction : Isabelle Lelarge (rédacteur en chef), Éditeur : Revue d'art contemporain ETC inc. ISSN : 2368-030X (imprimé) 2368-0318 (numérique). [Consulté le 12 mai 2016]. Disponible via :

<http://www.erudit.org/culture/etcmedia01491/etcmedia02167/79460ac.html?vue=resume&mode=restriction>

²¹³ *Ibid.*

L'explication donnée ici prend le contre-pied de la « norme » et va être revu dans un sens qui semble bien plus en relation avec l'idée de liens synergique entre les médias, idée développée ici :

« Pour être plus précis, il faudrait dire que les sons et les images qui composent ces œuvres entretiennent des liens organiques et synergiques tels que chacune de ces composantes se trouve enrichie par l'apport de l'autre, chacune ajoutant à l'autre une dimension nouvelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre. »²¹⁴

Ensuite vient une description sur le mode subjectif, poétique donc, des ressentis du critique :

« Les œuvres qui découlent de cet amalgame sont absolument fascinantes, envoûtantes, comme des peintures, plus ou moins abstraites, qui évolueraient dans le temps, au gré des trames sonores qui se développent. Ces créations vidéographiques donnent aussi corps aux univers fantastiques qu'on pourrait imaginer en écoutant ce type de musique qui, dans ses techniques même d'écriture et de composition, cherche à recréer de vastes espaces sonores d'où émergent des textures et des formes. Dans cette rencontre inattendue avec des images qui se transforment, où la musique n'est plus un adjuvant, mais une constituante essentielle, avec toutes ses complexités temporelles, spatiales, matérielles et texturales, la prégnance très forte du réel, inhérente à la très grande majorité des images filmiques, tend à se dissoudre à la faveur d'univers fantastiques et envoûtants, imaginaires et abstraits. »²¹⁵

...puis une comparaison aux autres manifestations montréalaises, festival ELEKTRA²¹⁶, MUTEK, SAT, pour conclure sur la particulière démarche au FFMM, synchronie et synergie, sont les deux termes utilisés pour la caractériser :

« D'autres festivals montréalais permettent la rencontre de la musique et des images, comme dans le cas du festival ELEKTRA, qui met l'accent sur les arts et la culture numériques, ou dans le cadre de MUTEK, où des VJs exécutent des performances vidéo tandis que des musiciens créent de la musique électronique devant public. Les expériences immersives qui sont produites à la SAT sont également l'occasion de la fusion images-sons dans le but de créer des espaces multisensoriels où les spectateurs sont immergés. Toutefois, le FFMM est seul à présenter des œuvres qui sont le produit d'une recherche de synchronie et de synergie entre des images traitées numériquement et de la musique acousmatique. »²¹⁷

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ ELEKTRA MISSION ARTISTIQUE : ELEKTRA est un festival international d'art numérique présentant des œuvres et des artistes qui allient art et nouvelles technologies. Le festival ELEKTRA est ainsi, pour le public montréalais, une vitrine de la création locale, nationale et mondiale. Sur la scène internationale ELEKTRA est un ambassadeur et exportateur du talent québécois en tant que porteur d'initiatives de type Québec numérique. ELEKTRA a présenté récemment une série de vitrines à Paris (FR) en 2011, Bruxelles (BE) en 2013, tout en favorisant la présence des artistes québécois depuis 2002 en Corée du sud, Japon, France, Italie, Belgique, Hollande, Autriche, Allemagne, etc. Disponible via : http://elektramontreal.ca/fr/elektra_mission.html [Consulté le 15 mars 2016].

²¹⁷ *Ibid.*

...suivent des considérations concernant les moyens d'enregistrement, de production et de traitement du son. Si l'on comprend bien l'auteur, ces moyens techniques « obligeraient » le créateur à une mise en forme abstraite (et non « concrète » ?), conduisant l'œuvre à bonne distance de son origine « réelle » (bruitiste ? représentative ?). Cette forme abstraite (maintenant musicale ?) rejaillirait sur les images, ce qui aurait pour conséquence d'évoquer, pour l'audio-spectateur, un « univers oscillant entre réel et fictif » :

« Dans ce type de recherche musicale, que les sons proviennent d'enregistrements – de diverses sources – traités et assemblés, ou qu'ils soient produits par des synthétiseurs, l'approche fondamentale demeure essentiellement similaire, nonobstant leurs différences respectives considérables : dans un cas comme dans l'autre, c'est la matière sonore en tant que telle qui constitue le matériau à partir duquel les œuvres sont construites et composées. Aussi, en raison même du processus de mise en forme de cette matière, de sa relation au temps, de la distance nécessaire pour que ce matériau sonore se libère de ses sources pour se transformer en musique, et de sa proximité avec des sensations tactiles comparables à des textures (le lisse et le strié, le granuleux, etc.), les images visuelles que ces constructions musicales suggèrent frôlent inévitablement l'abstraction. Pas toujours, mais très souvent. Son pouvoir évocateur est d'autant plus fort sur le plan des images que leurs univers oscillent entre le réel et le fictif. »²¹⁸

La conclusion de cet article résonne avec notre recherche quant à la temporalité :

« Par ailleurs, les transformations auxquelles ces œuvres se prêtent suggèrent une succession qu'on pourrait croire narrative, en ce sens qu'il se produit en elles quelque chose comme une évolution. Mais elles ne racontent pas d'histoires. Ces transformations sont immanentes à la matière, comme si cette dernière se développait dans le temps et trouvait en elle-même ses propres ressources évolutives. »²¹⁹

Ce texte soutient l'idée d'une narration qui ne serait pas *extérieure* à la matière de l'œuvre, ce que serait un scénario, mais qui serait bien plutôt la résultante d'une *opération* qui trouve en l'œuvre elle-même « ses propres ressources évolutives », distinguant ainsi clairement le *format* emprunté par le cinéma du chemin suivi par la vidéomusique.

Le cinéma fédère plusieurs corps de métier, plusieurs savoir-faire, au service d'une histoire, suivant une narration donnée par le scénario, scénario qui n'est pas donné à percevoir au spectateur par l'œuvre cinématographique. Donnant aux différents corps de métier les indications qui leur sont nécessaires pour construire le film, il préside de façon *souterraine* à l'édification de l'œuvre. *A contrario*, la vidéomusique est décrite comme la résultante de la dynamique générée par la relation qu'entretiennent les deux médias au sein de la dyade audiovisuelle, relation qui fait *discours* lorsqu'elle est *perçue* dans le temps par un audio-

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

spectateur lui-même entré en relation avec cette dyade, et qui serait en quelque sorte activée par lui. On reconnaît ici notre hypothèse et nous notons qu'il est fait ici écho à notre intuition.

De toutes ces œuvres trouvées sur l'Internet et d'autres encore - issues des mêmes auteurs, de manifestations similaires ou ultérieures - nous avons constitué un corpus visible *in extenso* dans les annexes. Dans le sous-chapitre suivant nous distinguerons les parties de ce corpus dont les œuvres ont été analysées, partiellement pour la plupart, intégralement pour quelques autres, et nous tenterons également d'explicitier brièvement les raisons de ces différents choix successifs.

3.3. Les œuvres du corpus

Un corpus a ainsi été constitué au fur et à mesure que progressait l'énonciation de la problématique. Parti en 2008 d'un questionnaire portant sur le faire, le *comment composer*, et sur un corpus de quelques œuvres de création portées par les membres du MIM, le questionnaire s'est ensuite étendu, naturellement pourrait-on dire, pour s'inscrire de façon plus ample dans le champ musicologique à partir de 2013. Un deuxième corpus, bien plus vaste et diversifié, s'est alors révélé comme indispensable à l'étude dont nous avons vu qu'il a été fourni en partie par l'Internet. Ce corpus, par commodité sera proposé ici en le scindant en deux parties : une première partie correspondant à l'ensemble des œuvres qui nous ont servi de révélateur, dans le sens où chacune travaillait plus précisément un *aspect*, lexical ou syntaxique, du discours intermédiaire, et qu'elles ont été utiles sur cet aspect mais n'ont pas été sujettes à analyse car tous les aspects n'étaient alors pas encore réunis dans un ensemble théorique constitué de façon suffisamment établie ; une deuxième partie, plus restreinte en nombre, rassemble les œuvres qui ont été analysées, essentiellement pour des raisons d'équilibre entre résistance à l'analyse et désir de comprendre l'œuvre, équilibre conditionné par l'intuition de l'obtention ou non d'un résultat possiblement peu éloigné dans le temps. Les œuvres de différentes durées - entre 1'00'' pour *Circle Sphere*, pièce analysée la plus courte, et 15'58'' pour *Sieves*, pièce analysée la plus longue - encadrent bien le temps moyen des vidéomusiques observées²²⁰. Du point de vue de la durée, l'échantillon d'œuvres, retenue pour l'analyse et

²²⁰ On trouvera en annexe à « Corpus vidéomusiques » ce corpus bien plus vaste, que nous avons ainsi mis en réserve d'analyses ultérieures, et qui contient les trois corpus précédemment décrits.

constitué par les œuvres *Ghostly* (6'36''), *vrai(semblable)ment* (8'08''), *Contre Sens* (9'00''), *Cités* (10'34''), est donc bien représentatif du corpus des vidéomusiques observées.

3.3.1. Œuvres des créateurs du MIM – à partir de 2008

Voici donc la description d'un premier corpus, comprenant exclusivement des œuvres de membres du MIM entre 2008 – qui marque le début de cette recherche - et 2015, moment où nous avons été en possibilité de l'élargir à d'autres vidéomusiques. Premières œuvres étudiées parce qu'à l'origine du questionnement qui nous anime, toutes ne feront cependant pas l'objet de recherches jusqu'à aujourd'hui. Celles qui sont restées « actives » sont celles dont le discours nous semblait tout à la fois varié mais sans excès. C'est-à-dire, pour résumer, celles dont les deux médias étaient perçus comme univoque, étant le plus souvent en synchronèse, entrecoupés de moments moins « simples », plus « complexes »²²¹ ayant pour conséquence de relancer l'intérêt de l'analyste.

Les œuvres *Grains* et *Mémoires* ont fait parties des quelques œuvres qui, entre 2011 et 2013, nous ont aidé à formuler le principe d'*analogie de comportement* des deux médias. Nous les avons délaissées par la suite pour le peu de variation dans un parcours de l'œuvre par conséquent peu propice à la découverte d'articulations structurantes syntaxiquement, et entraînant un manque d'indice permettant l'anticipation de l'audio-spectateur sur le développement de la pièce :

Grains

Frank Dufour, 12'00'', 2008.

320 X 240, 25fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille, mai 2008.

Mémoires

Pierre Carelet, image & Philippe Festou, musique, 2'39'', 2010.

492 X 360, 25 fr/s.

- - - - -

Les deux œuvres suivantes, *Moving Through* et *Méditation*, nous ont été utiles pour vérifier la pertinence de certains des mots de vocabulaire, usités dans les définitions des UST, pour

²²¹ Ces intuitions se sont trouvées confortées par les résultats obtenus lors de cette recherche, notamment concernant la fonction fortement syntaxique de certains profilés temporels qui les constituent.

analyser ce qui fait sens dans l’audiovisuel pour ce qui concerne la perception du temps : « avec ou sans direction » ; « avec ou sans réitération », notamment :

Moving Through

Frank Dufour, 6’15’’, 2009.

320 X 240, 25fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille, février 2010.

Méditation

Pierre Carelet, image & Philippe Festou, musique, 3’55’’, 2010.

492 X 360, 25 fr/s.

- - - - -

Les trois pièces suivantes sont nées dans le même temps et dans le même « mouvement » que le questionnement qui m’a conduit au travail que l’on peut lire ici, d’une certaine manière elles en partagent la source. Analysées entièrement pour ce qui concerne *vrai(semblable)ment* et *Contre Sens*, ce n’est pas le cas pour *Sept lieues*, pièce pour laquelle se sont posés de nombreux problèmes, dus notamment à la diversité des conduites et des matières, le tout aboutissant à une grande complexité d’analyse de la pièce, complexité à laquelle nous n’étions pas en capacité de répondre au moment où ces choix se sont posés. Par ailleurs il a semblé préférable de se tourner vers d’autres œuvres, d’autres auteurs, plutôt que d’analyser une troisième œuvre d’un même auteur, d’autant qu’il se trouve qu’il est également celui de ces lignes, et que cela aurait pu être préjudiciable à la garantie minimum de neutralité que l’on est en droit d’attendre ici.

vrai(semblable)ment

Jean-Pierre Moreau image et musique, sur des encres de Jacques Mandelbrojt, assistant à la réalisation Benjamin Dumont, 8’08’’, 2008.

1024X768, 25 fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille, mai 2008.

Note de programme : « 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. »²²²

²²² Disponible via : <https://youtu.be/8E4dOCfF1c4> [Consulté le 5 avril 2018].

Contre Sens

Claude Moreau, image & Jean-Pierre Moreau, musique, texte de Claude Moreau dit par Aude Gérard, accordéon Solange Baron, 9'00''

1024 X 768, 20 fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille pour la version mixte, mai 2011 ; ARCADE, agence des arts du spectacle Aix-en-Provence pour la version enregistrée, mai - juillet 2015.

Note de programme : « Un livre sur la lecture duquel on s'assoupit, des pensées qui affleurent, des images qui reviennent en boucles... Les mots, les images, les sons s'entrechoquent, s'entrecroisent, se répondent ... Moment hors du temps, intervalle mouvant entre le sommeil et l'éveil, comme libéré de la rigidité des règles... Dans l'entre deux, l'instant se déploie jusqu'à l'infini et l'insaisissable est là... à porté d'esprit. « Contre » parce que contraire, mais aussi parce que tout contre, au contact, parce que savoir et percevoir s'entrechoquent, s'entrecroisent, se répondent... Le signifiant s'emmêle au sensitif. Qui sait ce qui naîtra de cette étrange union ? »²²³

Sept lieues

Jean-Pierre Moreau, image et musique ; sur le texte *Océan* de Claude Moreau, dit par Claude, Lidwine & Aristine, Gaëlle, Aurore, Marion & Éloïse ; encres de Jacques Mandelbrojt, accordéon Solange Baron, 10'04'', 2009.

1024 X 768, 10 fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille pour la version mixte, mai 2009 ; Fondation Vasarely pour la version enregistrée, août 2009.

Note de programme : « Comment connaît-on le monde ? Nous est-il donné, partagé, transmis ? Faut-il le parler, le compter, le construire, le déconstruire ? Submersion toujours possible... probable... certaine. Apprendre et réapprendre pour finalement désapprendre, enfin. Immense étonnement ! »²²⁴

3.3.2. Développement du corpus – à partir de 2015

À partir de 2015 les œuvres rencontrées, à l'occasion des recherches sur l'Internet dont il a été question plus haut, se sont ajoutées à notre premier corpus dans la mesure où elles étaient disponibles via *YouTube* ou *Vimeo*. Il n'a pas été procédé à l'entière analyse de ces pièces, mais des segments nous sont apparus comme susceptibles d'illustrer certaines catégories de profils dynamiques. Nous avons alors extrait ces segments afin de servir d'exemples lors des séances de l'atelier d'analyse que nous conduisons depuis 2015, ainsi que lors des communications en lien avec nos travaux :

Forest and Trees

Keita Onishi, 3'12'', Japon

²²³ Disponible via : <https://youtu.be/evdJCGiFd3g> [Consulté le 5 avril 2018].

²²⁴ Disponible via : <https://youtu.be/aGDcToGxQ4g> [Consulté le 5 avril 2018].

854 X 480, 30fr/s.

Peinture ou quelque chose

Matthew Schoen, 1'34'', Canada, 2014

640 X 360, 30fr/s.

Cross Currents

Ronald Pellegrino, 2'31'', U.S.A., 2016

1280 X 720, 30fr/s. Cette pièce, par son insistance à répéter, à réitérer la matière visuelle et sonore tout en la faisant évoluer, nous a permis de mieux distinguer entre les *matières*, qui se répètent, et les *manières*, qui font que ces répétitions évoluent.

- - - - -

Trois pièces de Line Katcho, *Shapeshifter* (2015), *Sémaphore* (2016) et *Simulacre* (2017), nous ont successivement beaucoup préoccupé : emportant spontanément l'adhésion de l'audio-spectateur de par l'énergie qu'elles dégagent, chacune d'entre elles étant d'aspect très contrasté et univoque, elles ont nourri beaucoup d'intuitions et le MIM les a toutes données plusieurs fois en concert. Elles n'ont cependant pas été analysées intégralement.

Biographie : Diplômée en composition électroacoustique du Conservatoire de musique de Montréal, Line Katcho œuvre dans les domaines de la musique électroacoustique, de la musique visuelle, et plus récemment, dans les domaines de la performance et de l'installation. Intéressée principalement au son et à l'image en tant que matière cinétique, représentative de mouvements, de forces ou de gestes, elle se distingue par une esthétique précise et méticuleuse, complémentée d'une approche expérimentale et d'une affinité pour les jeux perceptifs.

Shapeshifter

Line Katcho, Canada, 5'36'', 2015.

1280 X 720, 30fr/s.

Note de programme : « Inspiré des illusions d'optique, *Shapeshifter* propose un jeu sur la perception des formes. Un aller-retour entre unification et ségrégation des éléments mets en scène un contraste entre le tout et ses parties. »²²⁵

225 Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/115218204> [Consulté le 5 avril 2018].

Sémaphore

Line Katcho, Canada, 8'17'', 2016

1280 X 720, 30fr/s.

Simulacre

Line Katcho, Canada, 7'28'', 2017

1920 X 1080, 30fr/s.

3.3.3. Autres œuvres analysées intégralement, à partir de 2015

À partir de ce second corpus nous avons été en possibilité de proposer un protocole expérimental, solide suffisamment pour que soit envisageable l'analyse d'autres œuvres. Les œuvres citées ici sont celles qui ont été effectivement analysée, auxquelles il faut ajouter, pour avoir le corpus des œuvres analysées au complet, *vrai(semblable)ment* et *Contre Sens* ²²⁶ :

Circle Sphere

Matthew Schoen, 1'03, Canada, 2015

1280 X 720, 30fr/s.

Chadburn transmissions

David Ross réalisation, Noordwijk composition, 2'42'', Canada, 2015

1280 X 720, 30fr/s. Cette pièce nous a fourni de nombreux exemples de profilés temporels complexes liés à l'apparente contradiction de la conduite des différentes énergies, ressentie comme chaotique, rendant problématique la coexistence des deux médias.

Borgesian Zoo – Suite no. 1

Alessandro Perini, 10', Italie, 2011.

854 x 480, 25fr/s. Cette pièce présente beaucoup de profilés temporels de transition, dont la fonction est de « faire passer » d'une matière à une autre de façon prévisible par l'audio-spectateur. Elle crée ainsi un fort effet syntaxique, quelque chose qu'on pourrait décrire comme l'équivalent d'une série de conjonctions de coordination « et puis... et puis... et puis... ».

²²⁶ Voir supra.

Sieves

Jean Piché, 15'58'', Canada, 2004-2005.

Cette œuvre donne à entendre l'enregistrement du discours de Martin Luther King de 1967 *Beyond Vietnam*, utilise également des enregistrements des radio-transmissions du département de police de New-York datés du 9/11/01 et des stations-radio à ondes courtes cryptées, SIEVES étudie les champs de mine émotionnels des pratiques religieuses du 21^e siècle. ²²⁷ Première partie Waters, 7'40'', deuxième partie Grounds, 7'36''.

1280 X 720, 30fr/s. Œuvre dense et complexe de Jean Piché, inventeur du néologisme et premier pratiquant déclaré de la vidéomusique. Nous avons longtemps remis cette analyse car les articulations syntaxiques ne nous apparaissaient pas clairement.

Cités,

Myriam Boucher, 10'34'', Canada, 2015

1920 X 1080, 25fr/s.

Note de programme :

« Des cités matérielles aux cités numériques.
Le monde s'inverse - l'espace habité meurt et renaît
ruine ou poussière -peu importe
la trace n'a de résonance en nous qu'un bruit qui perdure
Cités perdues. Cités nouvelles. » ²²⁸

Ghostly

Maxime Corbeil-Perron, Canada, 6'36'', 2013

1080 x 720, 30fr/s

Note de programme :

Inspirée des films expérimentaux japonais, cette vidéo se concentre sur l'exploration du mouvement de l'ombre et de la lumière à travers l'espace - image par image. ²²⁹

- - - - -

Après avoir ainsi présenté notre corpus d'œuvres nous allons, dans un quatrième chapitre, reposer l'ensemble de nos hypothèses afin de les examiner. Nous discuterons ensuite des protocoles expérimentaux susceptibles de nous permettre, à partir de ce corpus, de valider ou d'invalides ces hypothèses.

²²⁷ Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/7153482> [Consulté le 5 avril 2018].

²²⁸ Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/118443468> [Consulté le 5 avril 2018].

²²⁹ « Inspired by Japanese experimental film, this video focuses on exploring the movement of shadow and light across space - frame-by-frame. » Disponible via vimeo : <https://vimeo.com/80693965> [Consulté le 5 avril 2018].

IV. Méthodologie

« 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. »²³⁰

Dans ce quatrième chapitre, nous questionnerons les conditions nécessaires à la conduite de l'analyse d'une œuvre vidéomusicale, œuvre que nous avons précédemment décrite et dont nous avons mentionné qu'elle résulte de l'action dialogique interprétative de la dyade audiovisuelle, dans le flux temporel de l'audio-spectateur, cette action interprétative permettant à l'œuvre de *faire discours* dans un mouvement que nous avons dit *de transduction*. 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 *profilés d'écoulement d'énergie dans le temps* tels qu'ils sont perçus par l'audio-spectateur, des invariants qui nous permettraient d'établir une catégorisation nous rapprochant d'une herméneutique du discours intermédiatique tel que transduit par l'audio-spectateur ? Pour apporter des réponses à ces questions, nous proposons dans ce chapitre l'élaboration d'une méthode, d'un ensemble de conduites visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de cette œuvre ainsi décrite. Cet ensemble de conduites sera ultérieurement validé ou invalidé par une série d'expérimentations présentées dans la prochaine section²³¹, nous amenant peu à peu à la création d'un corpus lexical, mettant cet ensemble de conduites et ce corpus à l'épreuve de l'analyse d'œuvres vidéomusiques extraites de notre corpus d'œuvres.

4.1. Réflexions préalables

4.1.1. Montage / démontage ?

Cette pratique des arts du *montage*, dont nous avons préalablement rapportée brièvement l'histoire, semblerait nous induire à une conduite analytique de l'œuvre sous forme de découpage en *segment*. En effet, si *Monter* c'est à l'origine faire physiquement se juxtaposer des bouts, séquences d'images ou de sons²³², c'est donc bien dans la pratique du *collage* - de ces éléments sonores, ces objets musicaux - qu'il semblerait logique de rechercher le fondement

²³⁰ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 90.

²³¹ Voir la section V. [Expérimentations](#).

²³² ... d'images ET de sons pour ce qui nous occupe.

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 segments²³³ - 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 dans le temps qui se succèdent par unité séquentielle dans l'œuvre vidéomusique. En effet, si le *collage* consiste à réunir plusieurs matériaux afin 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 profilé temporel, où perd-il sa trace ? Ce profilé temporel 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, parce que nous ne sommes pas les premiers à nous poser ces questions, nous allons questionner les Unités Sémiotiques Temporelles, une pratique d'analyse du musical qui a servi de fondement et de modèle à la pratique proposée ici, et qu'il a même semblé possible, dans un premier temps, d'étendre à l'analyse de la temporalité perçue dans l'œuvre audiovisuelle.

²³³ ...étiquetage qui, suivant le corpus de référence, est tirée du typo-morphologique shaeferien, du catalogue des UST ou d'autres nomenclatures encore.

4.1.2. Les Unités Sémiotiques Temporelles

Lorsque, entre 1991 et 1996, l'équipe du laboratoire MIM et son directeur de recherche François Delalande ²³⁴, du GRM ²³⁵, instaurent avec les Unités Sémiotiques Temporelles ²³⁶ (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. » ²³⁷

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 de François Delalande qui nous éclaire 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. » ²³⁸

²³⁴ 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.

²³⁵ 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'écroulement de l'ORTF, que le GRM est intégré à l'INA.

²³⁶ L'ensemble des définitions des 19 UST est visible dans Annexes. Les Unités Sémiotiques Temporelles, définitions

²³⁷ *Les Unités Sémiotiques Temporelles - Éléments nouveaux d'analyse musicale* Livre/CD. Marseille, Documents Musurgia., 1996, p 17.

²³⁸ Delalande, François, « UST et analyse – Introduction » in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. Actes du colloque.*, Ouvrage collectif sous la direction de Emmanuelle Rix, Marcel Formosa, Paris, Delatour, 2008.

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 :

« 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). »²³⁹

Évoquant ce travail dans son ouvrage *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*²⁴⁰ 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. »²⁴¹

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. »²⁴²

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.

²³⁹ « Remarques autour d'une première définition » in *Les Unités Sémiotiques Temporelles - Éléments nouveaux d'analyse musicale*, op. cit., p. 18-19.

²⁴⁰ DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Paris, INA éditions, 2013, 248 p.

²⁴¹ DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* op. cit., p. 172.

²⁴² *Idem*, p. 178.

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 ²⁴³. Des exemples musicaux tirés du répertoire leur sont associés.

4.1.3. Quelle catégorisation ?

D'un statut de fiches à vocation *descriptive*, Les UST passent très facilement 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, il est ajouté à la prescription : « L'unité doit être assez longue pour que le phénomène cyclique soit bien perçu » ²⁴⁴ 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) » ²⁴⁵. 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, suivant la personne utilisant cette catégorisation, soit réfère au modèle structural dit *aristotélicien*, soit à celui dit *prototypique* :

« La théorie aristotélicienne 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

²⁴³ Voir en annexe : Les Unités Sémiotiques Temporelles, définitions .

²⁴⁴ UST « Qui tourne » in *Les Unités Sémiotiques Temporelles - Éléments nouveaux d'analyse musicale*, op. cit., p. 87.

²⁴⁵ *Ibidem*

catégorie. Dans ce cas, tous les exemplaires de la catégorie sont également représentatifs de la catégorie. »²⁴⁶

La théorie prototypique vient en quelque sorte moduler la conception aristotélicienne 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. »²⁴⁷

Dans les deux cas de catégorisation précédemment décrits, structural comme prototypique, un aspect de ce qui est constitutif de la vidéomusique telle que nous l'avons 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 ne portant que 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 il nous est maintenant nécessaire d'élaborer une méthodologie visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de ce type d'œuvre interdiscursive.

4.2. Choix et justification de la méthode

4.2.1. Finalités conditionnant le protocole expérimental

Cet ensemble de règle, cette méthode à venir, 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. Elle devra, pour parvenir à un tel résultat, remplir certaines conditions que nous allons maintenant énumérer brièvement dans un premier temps, pour y revenir ensuite, au moment de proposer des solutions :

²⁴⁶ CHAPUY, Kevin, « La question de la catégorisation des UST : unités physiques ou unités cognitives ? » in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts – actes du colloque « Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale : théories et applications » Marseille 7 – 9 décembre 2005*, Emmanuelle Rix et al, Paris, Delatour, IRCAM, 340 p., p. 182-183.

²⁴⁷ CHAPUY, Kevin, *op. cit.*, p. 183.

- 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...).

4.2.2. Segmenter une œuvre

La première des difficultés de l'analyse de l'œuvre *fixée sur support électronique*, qu'est l'œuvre vidéomusicale comme avant elle l'œuvre musicale concrète, c'est qu'elle n'est possible qu'*in vivo*. En effet nous n'avons, pour l'instant, aucun moyen de nous mettre à distance de l'emprise - émotionnelle, affective - de l'œuvre c'est-à-dire, *après* l'avoir entendue et vue, de la représenter, de parler d'elle par symboles. Les moyens nous manquent de la représentation et - comme il n'est pas possible de la considérer dans son entier, sa durée excédant trop souvent notre capacité à la mémoriser - il nous faut par conséquent la parcourir par bouts, par segments, en trouvant *comment* la segmenter de façon significative. C'est donc bien la segmentation de l'œuvre qu'il nous faut pratiquer, non pas comme indiqué plus haut, en raison du mode de fabrication de l'œuvre vidéomusicale qu'est le montage, mais parce que le caractère temporel des objets qui la composent, font que sa structure se découvre dans le temps.

Il se révélera alors utile pour ce faire, de prendre des repères à la volée, *au fil de l'œuvre*, et afin d'être en possibilité de se rappeler ces moments, de noter le temps déjà parcouru du début de l'œuvre jusqu'à l'endroit remarquable, c'est-à-dire de noter ces points, début et fin du segment, de façon à pouvoir ultérieurement y référer.

Cette segmentation se fera d'abord en première personne, puisque nous sommes dans une relation que nous avons décrite comme d'*individuation*²⁴⁸ ; dans un deuxième temps, les résultats individuels seront mis en commun, puisque ce sont d'éventuels invariants que nous cherchons à mettre en évidence, et les « raisons » de ces segmentations individuelles seront discutées, argumentées et validées ou invalidées, en réponse à notre point a)²⁴⁹. 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.

4.2.3. Expérimentation et étude des résultats

La conduite de cette recherche s'inscrit dans la continuité d'une pratique d'analyse menée au laboratoire MIM sur les œuvres musicales, notamment acousmatiques, dont on sait qu'elle a eu comme résultat l'invention des Unités Sémiotiques Temporelles. Nous poursuivrons donc cette méthode tant que rien ne viendra indiquer qu'elle n'est pas appropriée à notre sujet de recherche, nous verrons alors comment il est souhaitable et possible de la faire évoluer. Le premier principe, sur lequel elle repose, est l'écoute « en commun », suivie d'une discussion argumentée portant sur ce qui a été perçu par chacun. La confrontation des expressions du perçu individuel doit permettre d'obtenir dans un premier temps un accord en commun sur la façon de segmenter l'œuvre. Le second principe, sous-jacent à cette pratique consiste en ce que cette segmentation *commune* s'argumente à partir d'un corpus de définitions qui permet d'apposer une étiquette sur chacun des segments obtenus²⁵⁰. Cette *identification* en UST se fait également en commun et permet de rectifier éventuellement les limites, début et fin, de la segmentation, voire de corriger une catégorisation erronée.

Cette pratique analytique amène ainsi à considérer *segmentation* et *catégorisation* comme deux façons différentes d'appréhender une même perception : si la nécessité de segmenter apparaît c'est qu'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 devient possible si les outils de l'analyse le permettent. La réciproque doit alors être vraie : s'il est possible de dire en quoi cette partie est différente de cette autre alors de fait est déterminée - mais cette fois de façon analytique - une segmentation. Le problème est que nous n'avons pas pour l'instant

²⁴⁸ Voir chapitre II. La vidéomusique : un art de la relation.

²⁴⁹ Voir *supra*.

²⁵⁰ Ce second principe implique la connaissance de ce corpus de définitions pour chacun des participants.

ce corpus de définitions, et c'est pour palier à ce défaut qu'il nous faut construire un vocabulaire qui permette de nourrir l'argumentaire destiné à justifier les segmentations individuelles ; ce vocabulaire permettant également ultérieurement d'*étiqueter* les segments obtenus.

Deux fonctions d'encadrement du groupe d'expérimentateurs semblent permettre le bon fonctionnement d'une séance. 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 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 suivi se résume à ceci :

1° Proposer au groupe d'expérimentateurs un lexique *simple* censé lui permettre ²⁵¹ de :

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

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

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

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

En début de séance la proposition lexicale doit être « simple » car devant permettre d'*orienter* le groupe vers le type de perception attendu. Elle ne se complexifiera que progressivement, et en fonction des échanges au sein du groupe d'expérimentateurs, à la lumière d'expériences nouvelles, par l'introduction d'éléments répondant aux nécessités de la recherche ²⁵². Il faut en effet éviter autant que possible que cette proposition lexicale soit trop contraignante, trop envahissante pour l'intellect, car les conditions mêmes de l'expérimentation nécessitent une sorte de *suspension du jugement*, esthétique, moral. Cette suspension, que

²⁵¹ Il faut donner, si la demande en est faite, les raisons pour lesquelles est proposé ce vocabulaire.

²⁵² Voir supra b)

Edmund Husserl nomme *épochè*, 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.

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*²⁵³. 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 « profilé 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 intermédiatique) ; 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 cinématographiques²⁵⁴... 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 voir le pourquoi de cette inadaptation et de trouver les moyens d'y remédier.

Après chaque séance sera examiné, 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

²⁵³ Voir supra c)

²⁵⁴ 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.

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.

4.3. Description du protocole expérimental

4.3.1. 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 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 ont également été 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 admis comme membre du MIM.

4.3.2. Préparation de la séance

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, une corrélation est recherchée, entre le corpus d'œuvres et le corpus lexical du moment, 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 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 proposées de nombreuses fois avant de considérer qu'un début de réponse a été apporté à nos questionnements.

4.3.3. La séance

De façon à conserver la fluidité des échanges, il faut éviter d'être plus de six participants à ces ateliers d'expérimentation. Ainsi, deux séances sont prévues, chacune comprenant la moitié du groupe, avec pour conséquence la multiplication des opportunités de mettre en évidence de significatives différences interprétatives, riches en possibilités heuristiques.

Pour segmenter l'œuvre proposée, chaque expérimentateur relève les temps inscrits sous l'écran (time code), de ce qui marque pour lui le début et la fin d'un segment dont la temporalité lui semble évocatrice d'une signification particulière suivant le protocole suivant :

- Segmentation, réalisation des relevés

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.

- Catégorisation, qualification des segments

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. Il peut être utile également de rappeler que la sémiose temporelle n'est qu'une sémiose particulière afin d'éviter les confusions. On s'épargnera ainsi les débats sans fin dus aux débordements passionnels liés aux rencontres des émotions et du jugement moral, qui n'ont rien à faire dans ces questions, et dont il est toujours difficile de se sortir sans dommage.

- Remarques sur les notations de relevé de temps

La notation du temps est soumise à la contrainte de lecture du compteur et à la vitesse des réactions personnelles de lecture de ce compteur. De plus, le tuilage fréquent des séquences entre elles rend incertaine la perception des débuts et des fins de segments et donc imprécis leur

relevé. Une approximation est par conséquent admise, allant parfois jusqu'à 10 secondes²⁵⁵, pour considérer qu'un relevé temporel individuel peut être dit identique à un autre. C'est l'observation et la discussion qui permettent aux expérimentateurs de s'entendre pour décider si le relevé effectué par l'un des participants renvoie à la perception d'un même phénomène que le relevé, un peu différent mais semblable, d'un autre participant. Cette discussion se tient à tout moment de chacune des deux opérations décrites, segmentation et catégorisation, aidant par là même à la confrontation des points de vue et à l'usage des vocabulaires proposés.

On pourra lire - dans la prochaine section, nommée *Expérimentations* - le récit du parcours expérimental, mené avec divers groupes au sein du MIM, de 2013 à 2018. Pour chacune des saisons évoquées, sont présentées les expériences conduites, explicités les résultats attendus ainsi que ceux obtenus. Chaque saison fait ensuite l'objet d'un retour d'expérience, permettant de faire le point sur le travail réalisé.

On pourrait lire ceci - peut-être le faudrait-il ? – comme le récit d'un voyage dont le but est, sinon connu, du moins pressenti, et pour lequel la voie n'est pas à suivre mais à composer.

- - - - -

²⁵⁵ Il s'agit de cas particuliers pour lesquels, conséquences des tuilages, les limites sont particulièrement floues.

V. Expérimentations

« 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. »²⁵⁶

Le travail de recherche expérimentale présenté ici, prend appui sur une première phase de travail, menée avec un premier groupe constitué de membres du laboratoire MIM. Au sein de ce groupe, se trouvent réunis de septembre 2010 à juillet 2013, des compositeurs, des artistes vidéo, des auteurs, des plasticiens. Chacun des membres de ce groupe est engagé dans sa propre recherche artistique, en prise avec son matériau, sa discipline. Le nombre de participants est mobile mais s'y retrouve à chaque séance un noyau, suffisamment stable pour que la recherche conserve une direction, auquel s'adjoignent de façon occasionnelle des personnalités extérieures au MIM dont l'expérience et la recherche personnelle croisent nos réflexions. Si la diversité dans les pratiques et les parcours génère des difficultés de compréhension liées à l'emploi de vocabulaires techniques propres à chaque art, elle a pour avantage de faire se confronter des points de vue qui se complètent dans une recherche qui se pose d'emblée comme interdisciplinaire.

Nous commencerons ce nouveau chapitre par un rappel synthétique de l'hypothèse, du protocole de recherche et de la conclusion tels qu'établis à la fin de la période 2010-2013, pour et avec ce premier groupe. Différents « moments » de la recherche se succéderont ensuite, alternant une première phase, durant laquelle seront décrites les expérimentations, et une deuxième phase questionnant les résultats obtenus au cours de la première.²⁵⁷

²⁵⁶ CHARLES, Daniel , entretien avec John Cage, *For the Birds*, Boston et Londres, Marion Boyars, 1981, p. 80.

²⁵⁷ Cette alternance est là pour la commodité et, je l'espère, la clarté du propos. Dans la recherche, rien n'alterne d'une façon aussi tranchée, véritablement, et souvent l'intuition vient, par des sauts, des raccourcis, pallier le manque de maturation des idées qui fait que l'on oublie souvent les questions pour ne se rappeler que les réponses, tout ébloui que l'on est par elles et par les perspectives qu'elles laissent entrevoir.

5.1. Retour d'expérience : 2013

5.1.1. Les analogies de comportement

Durant cette phase initiale, les analogies de comportement - similitudes quant à leur manière de se donner à voir, à entendre, que partagent les deux médias - nous apparaissent particulièrement évidentes du point de vue perceptif et nous semblent devoir être, par conséquent très structurantes pour la suite de nos travaux. Nous pensons que si les deux médias partagent un comportement, un profilé dynamique, alors ce comportement n'en est que plus discernable, contrairement aux cas dans lesquels les deux médias fonctionneraient de façon indépendante²⁵⁸. Plusieurs exemples semblent aller en ce sens, j'en donnerai ici quelques-uns extraits de trois œuvres tirées du corpus : *vrai(semblable)ment*, *Mémoires*, et *Grains*.

Exemple 1 : *vrai(semblable)ment*, de 0'00'' à 0'31''

Un premier ensemble d'exemples d'analogies dans le comportement se trouve dans un extrait de *vrai(semblable)ment*²⁵⁹, analysé comme constitué de 4 moments. Voici pour commencer un résumé de la séance, sous la forme d'un descriptif - pris à la volée en fin de séance, après entente sur les temps de segmentation - de ce qui a été perçu comme signifiant par les membres du groupe :

de 0'0'' à 0'08'' :

- un fondu d'entrée.
- le paramètre qui semble signifiant parce qu'intervenant sur les deux médias est la variation de l'*intensité*.
- l'intensité commence par augmenter dans le son (volume croissant) puis continue de croître dans l'image (luminosité croissante).

de 0'08'' à 0'13'' :

- le paramètre pris en compte concerne cette fois l'*extension dans l'espace*.
- cette extension spatiale agit conjointement dans les deux médias.
- le son, dont le timbre se présentait comme un trait précis à l'instant précédent, semble comme se *fragmenter* et se *dispenser* dans l'espace.

²⁵⁸ A ce moment de la recherche (2013) les médias sont pensés comme « hors relation », ne faisant pas système ni entre eux ni avec l'audio-spectateur. Ce point de vue va évoluer ultérieurement et la Relation, telle que décrite plus haut, ainsi que l'écart, vont apparaître comme indispensables pour comprendre la métaphorisation actée par l'audio-spectateur. Cela aura pour résultat de transformer totalement les questionnements qui apparaissent ici.

²⁵⁹ MOREAU, Jean-Pierre, extrait *vrai(semblable)ment* de 0'00' à 0'31''. Sur des encres de Jacques Mandelbrojt. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/VIS6NBa39iH9CfW>

- l'image, d'abord concentrée en une seule tache sombre, laisse découvrir (donnant une sensation d'éloignement) de multiples taches sombres réparties (explosées) dans l'espace.

de 0'13'' à 0'18''

- l'image est stable, le son ne l'est pas et va déstabiliser l'image.

de 0'18'' à 0'31''

- le paramètre qui apparaît comme signifiant est un phénomène de *concentration, focalisation dans l'espace*.
- ce paramètre concerne les deux médias.
- l'image *se focalise* progressivement sur une seule tache sombre donnant la sensation qu'elle se rapproche.
- conjointement à la focalisation de l'image le son éparpillé *se concentre* progressivement sur un son resserré, plus précis.

Il est possible de rapporter les quatre moments des différentes perceptions relevées en groupe de la façon suivante.

1/ Le premier moment, construit sur l'analogie dans la conduite de la variation d'intensité, présente une intensité croissante dans le média sonore que relaie une intensité lumineuse, croissante également, l'une prenant le relais de l'autre.

2/ Le deuxième moment de cet extrait semble construit sur une analogie qu'il est possible de nommer « processus de spatialisation », le son semble se disperser alors même que l'image sombre, présentée au début de l'extrait, semble se disperser également, se fragmenter.

3/ Le troisième moment se présente sous un angle que l'on pourrait dire « de dissemblance » ou « de contradiction », les deux médias se trouvent en opposition de comportement : stabilité pour ce qui concerne l'image, *versus* instabilité spatiale du son.

4/ Le quatrième moment apparaît comme construit sur l'analogie de comportement « focalisation », l'image se focalisant sur une seule tache sombre tandis que le son va se concentrant, s'unifiant autour d'une fréquence.

La discursivité propre à cet extrait peut être représentée par ces 4 moments successifs, exprimés au moyen des analogies de comportement :

- 1/ Variation d'intensité.
- 2/ Spatialisation.
- 3/ Spatialité.
- 4/ Focalisation.

Exemple 2 : *Mémoires*, de 0'53'' à 1'12''

La conduite temporelle qui retient l'attention et est déclarée *signifiante* par le groupe est ici le rythme, la pulsation ; il semble que cela soit dû à la forte occurrence entre les deux médias, combinée à la synchronicité pulsée de l'image et du son. Une autre façon de rendre compte du profilé temporel de cette séquence pourrait se dire ainsi : la sensation de marche, d'avancée est manifeste, et cela donne à penser qu'il est possible de parler ici de *direction*. Problème, nous ne distinguons rien qui permettrait de la caractériser suivant les critères usités habituellement, tels que vers la gauche, le haut, l'intérieur ou quelque autre orientation spatiale usuellement employée pour exprimer une direction. Comment alors distinguer ce qu'elle serait ?

Les différentes sensations relevées en groupe peuvent se résumer ainsi : cet extrait tiré de *Mémoires*²⁶⁰ semble construit selon un type d'analogie qui se présente suivant deux modalités. La première, visuelle, est une analogie formelle - la discontinuité des images, fragmentées dans leur texture - et la seconde, sonore, profilé dynamique pulsé continu (*pizzicati*). Ces deux types de fragmentation donneraient, si elles étaient perçues séparément, deux sensations opposées, l'une continue et l'autre discontinue. La sensation d'unicité du discours semble assurée grâce aux pulsations, sonore et visuelle qui donnent, parce que conjointes par leur combinaison, la sensation d'une continuité. Le discours se laisse ainsi décrire comme une *succession rythmique de réitérations d'éléments comparables entre eux*. La notion de *direction*, qui semble inadéquat pour ce segment, puisque nous sommes dans l'impossibilité de la préciser, est abandonnée.

Exemple 3 : *Grains*²⁶¹, de 2'12'' à 2'33''

Le qualificatif *ténu* semble caractériser pour l'ensemble du groupe la place que prend *spatialement* l'image. Le son est également *ténu*, aussi bien en ce qui concerne l'énergie qu'il manifeste que l'espace qu'il occupe. Une très faible intensité donnant un aspect ténu constitue un premier point commun à l'image et au son, un deuxième point commun aux deux médias se

²⁶⁰ FESTOU, Philippe, musique et CARRELET, Pierre, visuel, extrait *Mémoires* de 0'53'' à 1'12''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/dVLITKt2udnygz5>

²⁶¹ DUFOUR, Frank, *Grains* de 2'12 à 2'33''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/JwwpgkVmdEzLdPr>

trouve dans leur stabilité ; rien ne s'écoule, tout semble comme figé. C'est cette *stabilité ténue* qui semble signifiante à l'ensemble des membres du groupe.

Dans cet exemple est ainsi perçu un seul moment, que semble caractériser une très faible intensité du volume sonore et de la luminosité ainsi qu'une faible occupation des espaces sonore et visuel. Aucune variation notable n'est relevée, ce qui entraîne que le discours perçu est décrit comme globalement stable, et que, par analogie, l'audio-spectateur fait de cette *stabilité ténue* la caractéristique commune aux deux médias.

À la suite de ce travail, et toujours dans le but de mieux comprendre ce qui permet à l'audio-spectateur de métaphoriser en fédérant les médias, il a été proposé au groupe de faire un point, afin de s'entendre sur le vocabulaire utilisé, et de clarifier ce qui est entendu par telle ou telle expression. En effet, s'il s'agit de nommer les éléments constitutifs de chaque média et de les lister, alors il est indispensable de s'entendre sur les termes utilisés, or, dans le dernier extrait choisi, beaucoup de mouvements, de déplacements sont perceptibles et ce serait par conséquent l'occasion de se mettre d'accord sur les termes qui servent à décrire et/ou à désigner *cela* qui est perçu comme étant *en mouvement*.

Un accord est trouvé tout d'abord sur le mot *figure*, pour désigner ce qui est identifié – visuel ou sonore, qui peut varier sans devenir radicalement « autre », sans pour autant perdre ce qui fait qu'elle est identifiable en tant qu'elle-même.

Est distingué, ensuite de la figure, la *texture* qui est l'ensemble de ce qui est visible à l'intérieur de la figure, traits, surfaces, couleurs. Ainsi :

- une figure visuelle n'a pas nécessairement une texture (ex : un rectangle « transparent »).
- indépendamment des changements que connaît la figure, la texture peut changer ou pas.
- indépendamment des changements que connaît la figure, la texture peut être fixe ou changeante.

Exemple 4 / *Contre Sens* ²⁶², de 0'47 à 1'20''

Ce point étant établi nous nous essayons à un descriptif de ce qui nous est donnée à percevoir dans le segment susdit. Nous le présentons ici d'abord sur le plan visuel, puis sur le plan sonore,

²⁶² MOREAU, Claude, texte, vidéo & MOREAU, Jean-Pierre, musique, extrait *Contre Sens* de 0'47'' à 1'20''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iobUpLNc1EsgY6t>

enfin sur celui de la *relation* du visuel et du sonore. Voici ce qui a été rapporté comme signifiant par les membres du groupe concernant ces trois plans, le visuel, le sonore et la relation des deux :

1/ Le visuel :

- *Figure 1* : un rectangle 4/3 situé en bas à droite de l'écran.

Variable a) : intensité lumineuse. La figure apparaît à 0'45'' par accroissement de l'intensité lumineuse qui croît jusqu'à 0'55'' et se stabilise.

Variable b) : mouvement de déplacement de la figure dans l'espace bidimensionnel de l'écran. Ce mouvement débute à 1'02'' se termine à 1'18''.

Variable c) : mouvement par croissance et décroissance des dimensions de la figure, ce mouvement débute à 1'02'', les dimensions croissent jusqu'à 1'09'' puis décroissent fin du mouvement à 1'19''. Ce mouvement produit un effet de type 3D, la figure semble s'approcher puis reculer.

- *Figure 2* : un rectangle 4/3 situé en haut à gauche de l'écran, la figure apparaît vers 0'57''.

Variable a) : mouvement de révélation progressive de la texture. Première perception de la texture vers 0'57'' (permet de percevoir la figure), puis la texture se révèle de plus en plus jusqu'à atteindre son maximum de netteté vers 1'09''.

Variable b) : mouvement d'animation interne de la texture et arrêt. Ce mouvement est perçu dès l'apparition de la texture (vers 0'57''), elle se fixe à 1'19''.

Variable c) : mouvement de croissance des dimensions de la figure. Les dimensions de la figure croissent dès son apparition atteignent leur maximum et se fixent vers 1'05''

- *Figure de fond* : elle occupe la surface totale de l'écran.

Variable a) : mouvement par changements progressifs de textures. Une première texture (coloration grise) occupe la figure à 0'45'' puis, vers 1'01'', une deuxième (coloration vert/jaune) commence à apparaître par superposition. Elle se révèle progressivement et se stabilise vers 1'05''. Vers 1'13'' une troisième texture (coloration bleu sombre) apparaît progressivement, stabilisée à 1'18''.

Variable b) : variation de l'intensité lumineuse. Assez stable de 0'45'' à 1'13'' puis à partir de 1'13'' l'intensité lumineuse décroît jusqu'à 1'19''.

Mouvements de coordination des figures 1 et 2 : à 1'18''/19'' les figures 1 et 2 fixent le mouvement de leurs variables propres qui les a amenées à être rangées l'une au-dessus de l'autre à gauche dans l'espace de l'écran et de même dimensions (effet de colonne). On remarque qu'à ce moment du temps les textures de l'une et de l'autre sont devenues semblables.

2/ Le sonore :

Variable « a » : élément sonore : la voix parlée, énonce du texte de 0'47'' à 0'58'', puis de 1'18'' à 1'20'' (fin du segment).

La musique jouée à l'accordéon, deux éléments :

variable « b » : une série de cellules rythmiques (répétitives, obstinées) de 0'51'' à 1'18''.

variable « c » : transition vers le non pulsé de 1'19'' à 1'21''.

3/ La relation visuel-sonore :

Une forte occurrence est relevée à la fin du segment : les deux figures visuelles se rangent l'une au-dessus de l'autre, leurs images sont devenues similaires, en relation avec le texte : « plus de sens », et avec la musique, l'élément de transition qui marque la fin du segment. On a, du fait de cette occurrence triple : textuel, visuel et sonore, un effet d'aboutissement des énergies, de leur résolution, en commun. Il est proposé au groupe, de résumer de la manière suivante ce qui a été perçu comme signifiant, dans cet extrait pour lequel nous percevons trois moments.

Le premier moment est caractérisé par l'idée de processus très lent, de transformation d'une configuration vaporeuse, tant sonore que visuelle, qui tend à se révéler dans le deuxième moment. Nous percevons le deuxième moment comme un effet de progression « en cloche », certains éléments donnant une direction pendant que d'autres la façonnent et l'orientent. La direction nous semble perceptible via la pulsation présente dans le sonore, cellules rythmiques *réitérées*, également perceptible par le changement de couleur et d'*intensité* lumineuse de la texture de chacune des deux figures présentes dans le visuel, ainsi que les dimensions croissantes de la figure 2 se trouvant en haut à gauche du visuel. La modulation de cette direction nous semble d'une part dans le déplacement latéral et vertical de la figure 1, déplacement combiné à la croissance puis la décroissance de ses *dimensions* et, d'autre part, la croissance puis la décroissance de l'*intensité* lumineuse de la texture des 3 figures, figures 1 et 2 et figure de fond. Enfin, ce qui nous semble caractériser le troisième moment, nous le désignons du nom de « volonté de finir », l'image comme le son nous donnant la sensation d'un

arrêt du mouvement comme décidé, une suspension préparée en ce sens que la conduite de chacun des deux médias semble y conduire d'un commun accord.

Le caractère discursif de ce fragment nous semble ainsi caractérisé par la succession de ces 3 moments : « condensation », « progression en cloche », « arrêt progressif ».

5.1.2. Les UST comme modèle.

Dans ce premier moment de la recherche²⁶³, la méthodologie présentée visait explicitement à démontrer s'il existe ou non une sémiotique temporelle dans l'intermédia audiovisuel. L'aspect « consensuel » des relevés lors des segmentations semblant indiquer l'effectivité d'une sémiotique temporelle dans les œuvres audiovisuelles, j'aborde le problème d'un déchiffrement de ce discours intermédiaire avec pour hypothèse la possible *transposition* des Unités Sémiotiques Temporelles aux œuvres intermédiaires audiovisuelles. Il ne s'agit pas alors d'utiliser les définitions existantes en l'état, mais, partant de l'existant théorique et pratique, de repenser la problématique temporelle à la lumière de la contrainte nouvelle que représente l'œuvre audiovisuelle. Pour repenser cette problématique j'indique alors que nous avons :

- les œuvres artistiques audiovisuelles des membres du MIM, pour le corpus étudié.
- un groupe « expert », comme participants actifs de l'expérimentation.
- un membre de ce groupe, comme prescripteur d'une méthode expérimentale et comme analyste des résultats de cette méthode. C'est cette fonction qui, au vu de mes travaux universitaires sur la question, m'a été confiée par le groupe.
- un premier vocabulaire nous a alors permis de nommer la perception que nous avions des segments :

a/ Nous percevions une stagnation temporelle que nous désignons par le terme *État*.

b/ Nous percevions que « quelque chose évolue » que nous désignons par le terme *Processus*.

c/ Nous percevions un surgissement, soudain et bref, pour lequel nous utilisons le terme *Événement*.

À la notion d'État peut alors s'ajouter celle d'État *agité*, la notion de Processus peut être précisée en *croissant* ou *décroissant*.

²⁶³ Moment qui a été sanctionné par mon mémoire de Master, soutenu en 2013.

La conclusion de cette première phase de travaux se présentait ainsi ²⁶⁴ :

proposition n°1.

À L'issue de ce travail, la question de l'existence d'une sémiotique temporelle dans les œuvres audiovisuelles est de mon point de vue établie, mais le questionnement autour des outils d'analyse, qui permettraient d'accéder à la signification de l'œuvre intermédia, reste encore très ouvert.²⁶⁵

Une alternative était ensuite posée, concernant la *manière* de repenser les Unités Sémiotiques Temporelles aux fins d'analyse des œuvres audiovisuelles :

proposition n°2.

[...] soit la suite des travaux nous amène à définir un ensemble d'UST spécifiquement intermédiatiques, soit tout ou partie d'entre elles, jusqu'ici élaborées en vue de l'analyse musicale, se révèlent potentiellement aptes à analyser également les œuvres audiovisuelles. Le travail porterait alors sur une remise en question des définitions qui ont actuellement cours et qui, nous l'avons vu, usent de métaphores essentiellement musicales, pour aller vers un descriptif de « profils de discours » qui rendrait compte aussi bien de la sémiose temporelle musicale que de la sémiose temporelle intermédia.²⁶⁶

...et enfin, suivait une voie pour départager ces deux possibilités :

proposition n°3.

C'est d'un processus d'expérimentation basé sur la phénoménologie, bien pensé en amont et mené avec attention que, j'en suis convaincu, émergera une réponse satisfaisante à cette nouvelle interrogation.²⁶⁷

²⁶⁴ C'est pour la commodité du propos qui suit, que nous divisons cette conclusion en autant de « Propositions ».

²⁶⁵ MOREAU, Jean-Pierre, *Vers les Unités Sémiotiques Temporelles Intermédias ? Essai d'élaboration théorique et méthodologique*, Mémoire de Master Théorie et Pratique des arts, Parcours Musique et Musicologie, dir. Christine Esclapez, AMU, UFR ALLSHS – Département Arts Secteur Musique et Science de la musique – Aix-en-Provence, année universitaire 2012-2013, p.55-56.

²⁶⁶ *Idem*, p. 56.

²⁶⁷ *Ibidem*.

5.2. Saison 2014

Durant la saison 2014, en réponse à la problématique posée en 2013, l'effort porte sur l'élaboration d'un *vocabulaire* destiné à l'analyse d'œuvres vidéomusicales, permettant par conséquent la qualification de profilés temporels. Il semble possible de résoudre le problème de la pauvreté de ce vocabulaire analytique en partant de la proposition n°2, que l'on résumera par l'alternative : soit il est possible d'adapter les UST à la problématique intermédia, soit il est nécessaire de créer un nouvel ensemble de définitions. Le but de cette première étape de la recherche est d'arriver à formuler une démarche méthodologique suffisamment objectivée pour approcher de ce qui pourrait devenir une méthode. Permettant de catégoriser les segments d'œuvres audiovisuelles suivant leur profilé d'énergie, cette démarche méthodologique devra pourtant rester suffisamment générale pour être adaptable aux sujets - œuvres et audio-spectateurs - dans leurs diversités.

N'étant pas alors en possibilité de proposer une méthode de discrimination catégorielle, nous restons dans les limites du corpus antérieur, constitué d'œuvres des membres du MIM, dont certaines des miennes. C'est avec ces œuvres qu'il semble souhaitable de poursuivre ce travail de réflexion et d'élaboration de cette méthode, car c'est dans un rapport dialogique de longue durée que sont susceptibles d'apparaître les intuitions indispensables à ces travaux. Nous ne serons en possibilité d'ouvrir ce corpus à d'autres œuvres que durant la saison 2015, ce pourra être alors le moyen d'examiner en validant ou en invalidant les outils lexicaux et méthodologiques tirés de ce premier volet d'expérimentation. Il s'agira alors, par cette confrontation à un corpus élargi, d'amender ce premier volet expérimental.

5.2.1. Adaptation des définitions à la problématique intermédia

Lors de séminaires de recherche au MIM, il m'a été donné de rencontrer deux chercheurs, Philippe Bootz et Xavier Hautbois, dont les travaux m'ont convaincu de la nécessité d'examiner les définitions des UST. Leurs critiques à l'encontre de ces définitions se formulent alors ainsi :

« Les UST ont été décrites par le MIM tant sur le plan phénoménologique que sur celui de la signification. Curieusement, cette description n'utilise jamais le temps comme paramètre. Il nous a donc paru naturel de la compléter par une représentation du comportement temporel des UST. »²⁶⁸

En accord avec ce constat nous ne conserverons des définitions des UST que le vocabulaire en relation directe au *temps* et/ou à l'*énergie* dans le but d'obtenir les définitions d'une nouvelle sorte d'Unités Sémiotiques Temporelles - que l'on pourrait qualifier d'*a-média*, avec un « a » privatif indiquant la possibilité d'appliquer ce vocabulaire à l'analyse du discours intermédiatique - hors de toute considération concernant la *nature* des médias considérés.

Même en restreignant ainsi le vocabulaire sur un lexique resserré de façon quasi exclusive au temps et à l'énergie, il semble possible, en première hypothèse, de conserver une partie du travail hérité des UST, à commencer par les deux grandes catégories qualifiées de *délimitées dans le temps* et de *non délimitées dans le temps*. Structurantes car exclusives l'une de l'autre, elles divisent entièrement les définitions des 19 UST. Ces définitions, données dans l'ouvrage de référence²⁶⁹ au MIM, sont : 1/ Délimitées dans le temps : qualification morphologique d'une U.S.T. correspondant à des configurations sonores « susceptibles de s'inscrire dans l'empan de mémoire immédiate, pour être intégrable[s] comme une forme »²⁷⁰. 2/ Non délimitées dans le temps : qualification morphologique d'une U.S.T. correspondant à une configuration sonore perçue comme un état. Une portion seulement de l'unité suffit pour que la signification temporelle apparaisse.

Dans le cas 1/ du segment perçu comme délimité dans le temps (au contraire du cas 2/), il est possible de penser le segment comme étant constitué de plusieurs phases, et de conserver, pour cette notion de *phase*, la définition donnée dans l'ouvrage de référence.

Phase : du point de vue morphologique, chacun des moments successifs et différents constituant une U.S.T. (la répétition d'un même événement morphologique ne constitue donc pas une nouvelle phase à l'intérieur d'une U.S.T.).

²⁶⁸ BOOTZ, Philippe & HAUTOIS, Xavier, « Modélisation des structures temporelles par les Motifs Temporels Paramétrés (MTP) » in *Musimédiane* n°5 – revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale, mars 2010 : <http://www.musimediane.com/numero5/04-MODELMTP/>

²⁶⁹ Collectif, *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale*, op. cit.

²⁷⁰ Id., p. 44.

Au travers de l'ensemble des dix-neuf réécritures des définitions, on peut voir apparaître un lexique *en commun*. Ce lexique peut alors être pensé comme un socle, à partir duquel il deviendrait possible de déployer un ensemble de définitions conduisant en toute hypothèse à nos UST a-média. Apparaissent ainsi notamment comme très structurant, les termes *direction* ; *processus* ; *état*, auxquels viendront également s'adjoindre, parce que transversaux à plusieurs définitions et sans lien exclusif au musical, les termes : *figure* ; *réitération* ; *phase*. Les UST se trouvent alors divisées en deux grands ensembles, chacun subdivisé en trois groupes.

A/ Les UST délimitées dans le temps

Elles ont en commun d'être toutes perçues globalement comme *avec direction*, elles contiennent toutes une phase *processus*, lorsqu'il existe une deuxième phase c'est une phase de type *état*. Il est possible de discriminer ce premier ensemble en trois groupes différents :

1/ Les UST à deux phases, *état* suivi d'un *processus* :

	état	processus
Chute	...agité, globalement uniforme, animé d'un mouvement interne.	...croissant. Équilibre instable qui se rompt, énergie potentielle convertie en énergie cinétique.
Élan ²⁷¹	...stable.	...bref.

2/ Les UST à deux phases, *processus* suivi d'un *état* :

	processus	état
Contracté-étendu	...croissant, rapide.	...stable.
Suspension-interrogation	...constitué d'une formule très courte en répétition.	... stable.

²⁷¹ L'UST *Élan* a été ici réduite à ses deux premières phases car, à la lecture de sa définition (voir p. 280 *Élan*), la troisième phase ne nous apparaissait alors pas comme indispensable. Notamment parce qu'elle est définie dans la partie *Description sémantique* comme « Application d'une force à partir d'un état d'équilibre, cette action provoquant une accélération. » et plus loin comme : « Projection à partir d'un appui », faisant ainsi abstraction de cette 3^{ème} phase (voir p. 281). Nous redécouvrirons ultérieurement, avec la catégorie Unité-Geste la pertinence de cette troisième phase que nous nommerons alors « aboutissement ».

3/ Les UST à phase unique :

	processus
Étirement	...croissant. Donne l'impression d'aller vers le maximum d'un processus.
Freinage	...ralenti jusqu'à son arrêt.
Sur l'erre	Extinction progressive.

B/ Les UST non délimitées dans le temps

Elles ont en commun d'être toutes à phase unique, on peut discriminer trois groupes de comportement différents.

1/ Les UST qui mettent en évidence un caractère de *processus* :

	Processus
Trajectoire inexorable	...globalement uniforme, avec direction.
Qui avance	... avec direction , énergie renouvelée d'une façon régulière.

2/ Les UST pour lesquelles sont utilisées les notions *figure* et *réitération* :

	Figure en réitération
Lourdeur	Figure réitérée de façon non strictement identique, avec une régularité maîtrisée.
Obsessionnel	Figure en réitération pulsée.
Qui veut démarrer	Figure constituée de deux profils successifs . Sans direction.
Qui tourne	Figure qui accélère et ralentit de façon cyclique . Sans direction.
Par vague	Figure en delta, flux et reflux , profil de croissance et profil de décroissance. Sans direction.

3/ Les UST pour lesquelles est mis en exergue l'absence de direction, de structure :

	Absence de direction, de structure.
En suspension	Figure quasi sans variation, dans un déroulement temporel lent. Sans direction. Équilibre, immobilité.
Stationnaire	Régularité ou permanence temporelle au niveau global et éléments aléatoires ou pseudo aléatoire à un autre niveau.
En flottement	Événements ponctuels se succédant sans former de structures sur un continuum « lisse », sans pulsation. Sans direction.
Sans direction par divergence d'information	Suite d'épisodes brefs semblant proposer des systèmes d'organisation différents . Directions contrariées successives (non superposées).
Sans direction par excès d'information	Unité faites d'éléments multiples se chevauchant (au contraire de Sans direction par divergence d'information). Sans direction.

5.2.2. Nouvelles catégories

De façon complémentaire à ce travail d'adaptation aux particularités de l'audiovisuel, est mené parallèlement avec le groupe, une expérience de catégorisation à partir du vocabulaire utilisé pour décrire les UST. Nous utilisons pour cela une série de tableaux ²⁷² de l'ouvrage de référence ²⁷³, lesquels montrent certains regroupements possibles d'UST, par similitudes morphologiques et sémantiques. Le but de l'expérience proposée au groupe consiste à tester le vocabulaire utilisé par ces tableaux, en validant ou invalidant leur application à des segments audiovisuels. Prenant l'ensemble de ces tableaux comme modèle d'une grille de lecture de la perception d'un segment, il s'agit de vérifier si le vocabulaire de la grille est adéquat ou pas à la description de cette perception. Cette grille, à l'image des tableaux qui fonctionnent par paires, se présente sous la forme de deux listes.

La première liste sert à décrire les caractéristiques morphologiques : unité à durée délimitée ou non délimitée ; avec ou sans réitération ; comportant une ou plusieurs phases ; de matière continue ou discontinue ; accélération (oui/non) ; de déroulement temporel rapide, moyen ou lent.

La deuxième liste propose les caractéristiques sémantiques suivantes : avec ou sans direction ; mouvement avec ou sans déplacement ; énergie convertie, maintenue, accumulée ou

²⁷² Cf. Annexe 1 – Tableaux des similitudes morphologiques et sémantiques

²⁷³ Collectif, *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale*, p. 50 sqq.

retenue. Dans les deux listes le signe « § » indique la non-pertinence de la caractéristique concernée pour le segment analysé. On trouvera en annexe quelques relevés permettant de se faire une idée de la méthode et de ses applications ²⁷⁴.

Outre la notion de *délimitée – non délimité*, qui semble effectivement significative pour l'ensemble du groupe, ce sont les notions : *réitération - avec direction - sans direction* qui vont corroborer des besoins liés à notre pratique de la segmentation. L'examen de ces notions va en effet nous conduire à proposer deux nouvelles catégories qui seront validées par l'expérience.

Figure(s) réitérée(s)

Plusieurs résultats, obtenus lors de nos expériences de segmentation des œuvres du corpus, nous ont amené à envisager la répétition d'un même événement morphologique non pas comme une phase, mais comme une structure temporelle autonome, discernable et reconnaissable en tant que catégorie. La remarque qui, dans l'ouvrage ²⁷⁵ de référence sur les UST, suit la définition de « Phase », et qui concerne « *la répétition d'un même événement morphologique* », vient confirmer cette idée. On a vu également par ailleurs que le terme *réitération* ²⁷⁶ se retrouvait dans les définitions de cinq UST. Nous proposons en conséquence de nommer cette catégorie de temps perçu : *Figure réitérée* dans un premier temps, à quoi s'ajoute dans un deuxième temps, la marque du pluriel indiquant la possible réitération d'un entrelacement de plusieurs figures, cette marque du pluriel est notée entre parenthèses de façon à indiquer la possibilité, non l'obligation. Cela donne la dénomination *Figure(s) réitérée(s)* pour ce type de profilé temporel, nouvelle catégorie permettant de regrouper, pour les adapter au domaine de l'intermédia, les UST *Lourdeur*, *Obsessionnel*, *Qui veut démarrer*, *Qui tourne* et *Par vague*, UST qui toutes font apparaître dans leur définition ce trait spécifique de *répétition du semblable*.

Élément(s) ne formant pas structure

Une autre catégorie de temps perçu, dont le besoin se fait sentir à plusieurs occasions, s'impose par la pratique de la segmentation et trouve le vocabulaire nécessaire à son expression dans l'expérimentation décrite plus haut. Il s'agit de segments dans lesquels le temps perçu semble échapper à toute catégorie. Sans direction globale, sans réitération, cela peut suggérer, soit un

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Collectif, *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale*, op. cit.

²⁷⁶ Certaines UST n'utilisent pas ce terme mais le suggèrent : « Figure constituée de deux profils successifs... » (Qui veut démarrer) ; « Figure qui accélère et ralentit de façon cyclique » (Qui tourne) ; « Figure en delta, flux et reflux... » (Par vague).

espace trop plein, dans lequel tout arriverait de façon désordonnée ²⁷⁷, soit au contraire un espace très vide, de disponibilités inemployées, dans lequel rien n'arriverait jamais ou, si quelque chose devait arriver, il serait impossible de prévoir quoi ni quand ²⁷⁸. Nous proposons de nommer cette catégorie : *Élément(s) ne formant pas structure*. Nous ajouterons ultérieurement à cette étiquette - en une précision concernant la structure dont il est question et qui fait défaut à ce type de segment - le terme « temporelle », donnant ainsi l'appellation *Élément(s) ²⁷⁹ ne formant pas structure temporelle*. Cela semble par ailleurs caractériser ce que présentent les UST *En suspension, Stationnaire, En flottement, Sans direction par divergence d'information* et *Sans direction par excès d'information*.

5.2.3. Retour d'expérience saison 2014

Durant la saison 2014, plutôt que de redéfinir les UST, ce qui n'était pas le but de cette recherche, nous nous sommes attaché à retirer de leurs définitions tout ce qui n'était pas opérant au regard des notions permettant de qualifier les profilés temporels d'énergie, et cela en dehors de toute considération de la nature des médias au travers desquels sont perçus ces profilés. Dans ce but, on l'a vu, la définition de *délimitée - non délimitée dans le temps* a été reformulée et des expériences de validation/invalidation des termes utilisés dans les définitions ont été menées avec le groupe. Trois éléments de vocabulaire ont ainsi été validés : *direction* ; *figure* ; *réitération*. Trois notions ont été redéfinies à partir de ce vocabulaire : *phase* ; *État* ; *Processus*. L'ensemble de ces travaux permet de regrouper les dix-neuf UST en six grandes catégories de profilés temporels.

De dix-neuf à six catégories

À partir des définitions ainsi « nettoyées » de tout ce qui n'a pas rapport aux aspects dynamiques perceptibles, il est alors possible de classer les UST de la façon suivante :

²⁷⁷ Par ex. dans le segment de l'œuvre de Jean Piché : Sieves 19109-19740.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/aFJ1ydUbVHy5uYS>

²⁷⁸ Par ex. dans le segment de l'œuvre de Jean Piché : Sieves 0755-2602.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Ms7DSqOEPpR2pDW>

²⁷⁹ Le « s » d'*Élément(s)* est mis entre parenthèse car il n'est pas indispensable de penser plusieurs éléments. Que l'on mentalise une sinusoïde comme élément sonore et l'on aura une représentation de ce que peut être un *Élément(s) ne formant pas structure temporelle*.

Classement des UST

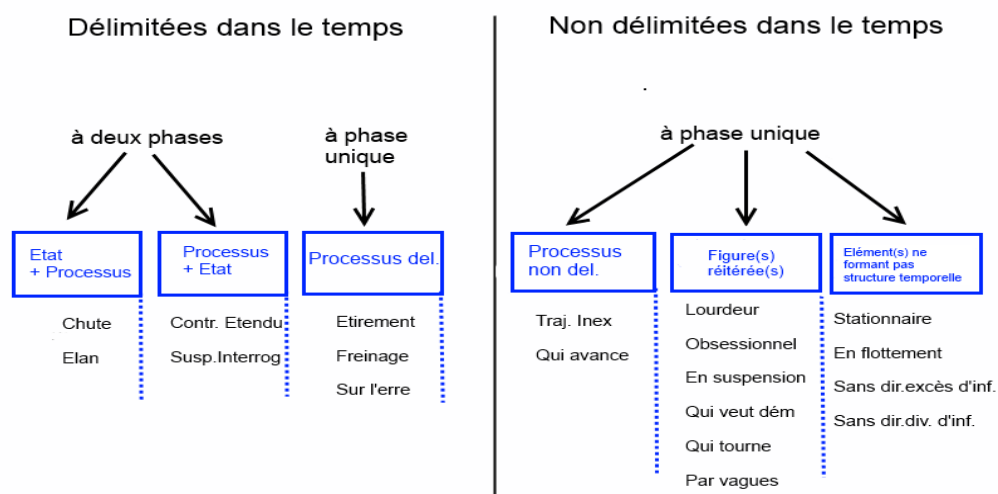


Tableau 1 – Nouvelles catégories et UST.

Si, de cette façon, il est possible de dire à laquelle de ces six nouvelles catégories appartient telle UST, il n'est cependant pas possible, en l'état actuel et du point de vue du profilé temporel, de la discriminer de telle autre UST contenue dans la même catégorie. Ainsi les UST *Chute* et *Élan* sont décrites comme appartenant au même profilé temporel de type « délimité dans le temps à deux phases : *État + Processus*, mais rien ne les distingue au-delà de cette même appartenance. À ce moment de la recherche, il s'avère impossible de donner les caractéristiques qui permettraient de les discriminer suivant leurs profilés temporels spécifiques.

Cependant, ce nouveau paradigme présentant six catégories de profilés temporel d'énergie, permet une nouvelle représentation des possibles perceptions de ces profilés, et cela de façon a-media, c'est-à-dire sans prendre en compte les caractéristiques particulières à chacun des médias concernés par la relation²⁸⁰. Ainsi, le comportement temporel perçu comme *délimité dans le temps* permet de distinguer deux morphologies, l'une composée d'une seule phase, l'autre de deux phases qui se succèdent en se complétant de telle sorte qu'elles sont perçues comme constitutives d'une même entité. La phase *État* se définit par l'absence de flux, de direction, au contraire de la phase *Processus* qui se présente comme un flux suivant une direction. Dans le cas pour lequel sont perçues deux phases, il est possible d'envisager deux modalités, ou bien 1/ une phase *État* suivie d'une phase *Processus*, ou bien 2/ une phase *Processus* suivie d'une phase *État*.

²⁸⁰ C'est-à-dire en s'attachant à catégoriser le perçu « moyen », comme une sorte de « résultante relationnelle ».

Pour cette première partie du tableau, cela suggère l'arborescence suivante :

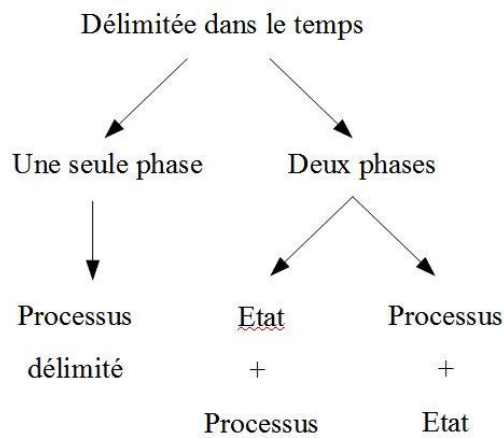


Tableau 2 – Catégories « Délimitée dans le temps ».

Complémentairement à ce premier tableau, et cette fois pour les segments dont le comportement temporel est perçu comme « non délimité dans le temps », on trouve un *Processus* constitué d'une seule phase. Trouvent également leurs places, cette même caractéristique « non délimité dans le temps », les catégories *Figure(s) réitérée(s)* et *Élément(s) ne formant pas structure temporelle*. Ainsi une deuxième partie de tableau vient compléter la première :

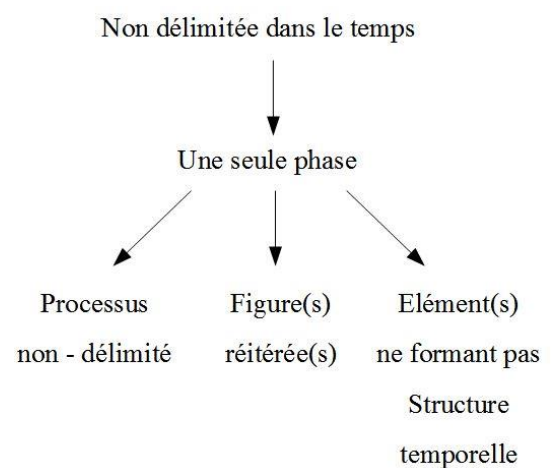


Tableau 3 – Catégories « Non délimitée dans le temps ».

En réunissant ces deux parties, se trouve ainsi représenté l'ensemble des comportements temporels possiblement perçus dans un segment d'œuvre audiovisuelle :

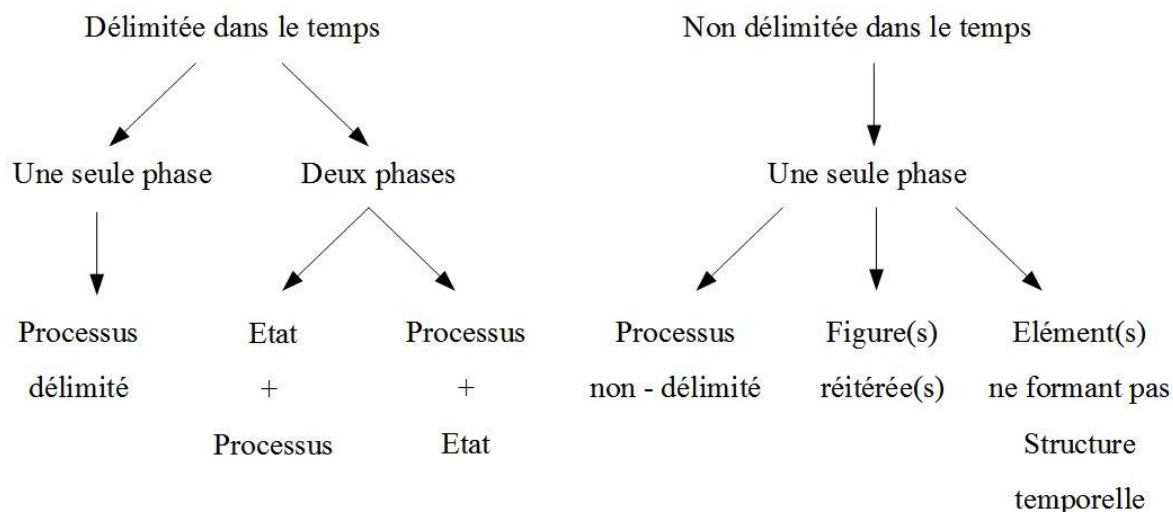


Tableau 4 – arborescence de l'ensemble des six catégories.

Partant d'une segmentation réalisée et de l'hypothèse que le segment observé a été perçu suivant son comportement temporel, son profilé, la question devient à ce moment de la recherche : est-il possible d'établir une liste de consignes à suivre, une sorte de « méthode » qui permettrait, en bout de ligne, de catégoriser les segments qui nous sont présentés.

Essai de méthode de catégorisation temporelle

Ainsi, la première question à se poser face à un segment audiovisuel est : ce segment est-il qualifiable en *délimité dans le temps* ou bien en *non délimité dans le temps* ? Le choix se fait relativement au comportement temporel perçu par l'audio-spectateur : soit ce comportement fait envisager une fin prévisible et rapide, il s'agira alors d'un segment que nous qualifierons de « délimité dans le temps » ; soit le comportement perçu dans n'importe quelle partie du segment est similaire au comportement de n'importe quelle autre partie et dans ce cas il s'agira d'un segment de type « non délimité dans le temps ». Se posent ensuite les questions de deuxième niveau, qui concernent le nombre de phases perçues et enfin les questions du niveau trois, qui vont permettre de qualifier le segment selon l'une de nos 6 catégories.

Cette méthode semble d'autant plus efficace que lorsqu'il est arrivé d'être confronté à une impossibilité de répondre de façon satisfaisante, il nous est collectivement apparu, après une nouvelle diffusion du segment problématique, la possibilité de résoudre les contradictions

en revoyant la segmentation. Ainsi cette méthode permet-elle également de valider ou d'invalidier les segmentations, à la condition d'admettre que les réponses apportées aux questions n'aboutissant pas à l'attribution d'une catégorisation induisent le réexamen de la segmentation. Il est alors possible de présenter cette proposition sous la forme d'une série de trois questions :

1) segment de comportement délimité ou non délimité ?	Si son comportement conduit à prévoir une fin rapide...			Si n'importe quelle partie de ce segment est de comportement similaire à n'importe quelle autre partie de ce segment...		
2) constitué de combien de phases ?	...et s'il se présente en une seule phase...	...et si deux phases se succèdent en se complétant, alors il s'agit...		...et qu'il comporte donc une seule phase, c'est...		
3) Quelle catégorie ?	...alors il s'agit d'un Processus délimité dans le temps.	...soit d'une phase état suivie d'une phase Processus ²⁸¹ .	...soit d'une phase processus suivie d'une phase état. ²⁸²	...soit Processus non délimité dans le temps.	...soit Figure(s) réitérée(s). ²⁸³	...soit élément(s) ne formant pas structure temporelle ²⁸⁴ .

Après avoir ainsi répondu successivement aux trois niveaux de catégorisation, l'appartenance du segment analysé à telle ou telle catégorie doit avoir été établie. Si tel n'est pas le cas, que l'on butte sur le troisième niveau de catégorisation, il peut s'avérer utile de revoir le segment en contexte afin d'en réexaminer la segmentation.

²⁸¹ C.f. le début de *Peinture ou quelque chose* de Matthew Schoen, segment de 0'' à 11''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Z5WyP1UJ8d3lGOw>

²⁸² C.f. le début de *Shapeshifter* de Line Katcho, segment de 0' à 11''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cmPa0dSwrQYeTZV>

²⁸³ On en trouve de nombreux exemples dans la vidéomusique *Cross Currents* de Ron Pellegrino. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/z2CYQ8UoeJfdBs9>

²⁸⁴ L'appellation a trouvé ici sa version complète, elle sera ultérieurement volontiers utilisée sous la forme « Elnfpst » afin de faciliter les prises de notes et de simplifier les tableaux.

5.3. Saison 2015

Dans l'introduction à la saison 2014, la nécessité d'élargir le corpus d'œuvres a été mentionnée ainsi que les raisons pour lesquelles nous nous étions alors abstenus de le faire. En avril 2015, des contacts établis avec Myriam Boucher, directrice artistique du premier Festival de Vidéomusique de Montréal, permettent l'accès à un nouveau corpus, auquel s'ajoutent quelques échanges avec des artistes internationaux. Maintenant pourvus de catégories ainsi que de la méthode élaborée durant la saison 2014, il est possible d'envisager travailler avec une équipe élargie autour de ce nouveau corpus d'œuvres. C'est pourquoi à partir de 2015, le MIM accueille en résidence de jeunes artistes ayant une pratique de l'intermédia, afin qu'ils contribuent à enrichir l'expérience commune par la diversité de leurs approches théoriques et pratiques. Ces artistes sont également conviés à créer des œuvres dans le domaine de cet art émergent qu'est la vidéomusique, œuvres produites par le MIM lors d'événements publics. Cet appel à résidence se présente alors ainsi :

« Notre projet est en lien avec l'apparition de technologies nouvelles venues transformer la donne au plan de la création. Le développement de ce qu'il est convenu d'appeler *le numérique* a en effet permis l'éclosion de pratiques nouvelles et, notamment, de cet art émergent qu'est la vidéomusique. Cet alliage du sonore et du visuel, parce qu'il est un art du temps, nous le disons *musical*. Convaincu de la nécessité de l'activité de recherche comme moteur de la création, et fort de son expérience dans l'élaboration d'outils d'analyse du musical (UST), le laboratoire MIM s'est emparé de la problématique générée par cette double filiation de l'audio et du visuel et propose d'accompagner les jeunes compositeurs dans leur démarche créative. [...]

Objectif de la résidence

Nous souhaitons contribuer au développement d'un art émergent : la vidéomusique. Pour cela, nous proposons aux compositeurs, élèves des classes de composition électroacoustique du CNRR Pierre Barbizet et de la Cité de la Musique de Marseille, une initiation à l'analyse de cet art du Temps. En effet, nous pensons la pratique de l'analyse indispensable à la création, et le besoin d'outils en la matière est d'autant plus pressant qu'il s'agit d'un art émergent. À partir de cette approche et des réflexions que nécessairement elle suscitera, chacun de ces compositeurs en résidence sera invité à créer pour différents formats de production une ou plusieurs vidéomusiques. Ces œuvres seront créées le 26 avril 2016 à l'auditorium de la Cité de la Musique lors de notre concert « Ecoute voir ! «#3 », programmées lors de notre exposition à l'Arcade (diffusion permanente de mai à juillet 2016) et enfin de nouveau programmées lors d'une conférence - concert donnée à l'automne au conservatoire d'Apt. Les résidents pourront ainsi tout au cours de l'année se confronter à différents publics et affiner leur rapport à leur(s) œuvre(s). »²⁸⁵

Sur les dix artistes, résidents du MIM entre 2015 et 2017, quatre ont fini leurs études musicales en composition électroacoustique, électronique et/ou informatique, quatre les poursuivent en

²⁸⁵ Texte extrait du dossier de demande d'aide à la création du laboratoire MIM, CAC Région PACA pour l'année 2016.

supérieur (en composition électroacoustique). Six ont fait un cursus dans les écoles d'art, beaux-arts, arts appliqués ou arts décoratifs, un a une maîtrise en histoire de l'art, cinq ont une pratique à visées professionnelles de la vidéo artistique, deux une pratique de la danse. Tous viennent nous trouver au MIM avec une problématique proche de la nôtre et un besoin de mettre en commun une expérience nouvelle, parce que liée à une pratique elle-même nouvelle, enseignée nulle part et n'ayant aucun corpus de référence. On voit la diversité des parcours et combien le partage d'expérience semble devoir se révéler fructueux...

5.3.1. Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations

Si le plus souvent l'expérimentation a confirmé la représentation théorique proposée, ce n'était toutefois pas toujours le cas et, comme nous allons le voir maintenant, les difficultés à appliquer la théorie à l'ensemble de ce nouveau corpus ont fourni les raisons, et parfois les moyens, d'amender la théorie.

Circle Sphere : une catégorisation consensuelle

Voici, pour commencer, la transcription des résultats d'une séance de segmentation et catégorisation de *Circle Sphere*²⁸⁶, vidéomusique de Matthew Schoen, artiste montréalais. Il s'agit de relevés issus d'une séance réalisée par quatre expérimentateurs en mai 2015. Voici tout d'abord le tableau présentant les segmentations effectuées individuellement :

Segmentations individuelles avant mise en commun

Lucien	Benjamin	Jean-Pierre	Claude
0.00	0.00	0.00	0.00
0.4	0.4	oui*	0.4
0.8	0.8	0.9	0.8
0.11	0.12	0.11	0.11
		-0.20*	
0.23	0.23	0.23	0.23
0.31	Oui*	0.31	0.30/31
0.33	0.33	0.32	0.32
Oui*	Oui*	0.37	0.38
Oui*	Oui*	0.41	0.42
0.45	0.45	0.45	0.45
Fin	0.52	0.52	0.53

Tableau 5- *Circle Sphere*, segmentations individuelles - 2015 -

* accord pour harmonisation après avoir pris connaissance des temps relevés par les autres participants.

²⁸⁶ SCHOEN, Matthew, *Circle Sphere*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Q9OfkISqXffo5Ai>

Les résultats sont ensuite harmonisés par la discussion et l'échange autour des raisons qui ont conduit chacun à cette segmentation. Il s'agit d'éprouver, lorsque les avis divergent, les argumentations de chacun en les confrontant à celles des autres.

Segmentations et catégorisations retenues après discussion :

0.00 - 0.4* - 0.8/9* 0.11	P
0.11 0.23	P
0.23 0.31	P
0.31 0.33 0.37	P + E
0.37 0.41	Fig.réit.
0.41 0.45 0.52	E + P

* accord commun sur le caractère non significatif de ce relevé eu égard à la catégorisation retenue.

Tableau 6- *Circle Sphere*, segmentation et catégorisation - 2015 -

Nous reviendrons ultérieurement sur la catégorisation de cette pièce, courte et qui semble simple à première rencontre, mais qui se révèle être - peut-être par sa succession ininterrompue de mutations dans un temps très court, alliée au caractère organique de cette succession - une pièce emblématique de ce que peut être la conduite de l'énergie dans l'intermédia, et fort bien réussie de ce point de vue.

La plupart du temps cet exercice *segmentation/catégorisation* se trouve être assez consensuel, et c'est le cas ici aussi, dans cette séance consacrée à la pièce *Ghosly*²⁸⁷, à l'exception de trois moments qui seront pour nous matière à discussions. Voici donc une deuxième transcription de résultats issus de plusieurs séances, portant sur la vidéomusique *Ghostly*, de Maxime Corbeil-Perron.

Segmentations individuelles avant mise en commun :

Jean-Pierre	Lucien	Bertrand	Benjamin	Claude
0.05	0.10	0.10	0.11	0.10
0.24	0.26	0.26		0.26
0.29	0.30	0.30	0.30	
0.34	0.33			0.33
0.39	0.38	0.39	0.38	0.39
0.55			0.56	
1.19	1.19	1.19	1.20	1.19
1.27	1.27	1.27	1.27	1.26
1.56	1.56	1.57	1.57	1.56
1.59	1.59	2.00	2.00	1.59
2.25	2.25	2.26	2.25	2.26
	2.55		2.56	2.52
2.58		2.58		
3.54	3.54	3.55	3.57	3.54
4.05	4.06	4.06	4.07	4.06
	4.54	4.55	4.54	4.54
5.00	4.58	4.59	4.59	4.58
	5.14			
6.12	Fin	Fin	6.25	Fin

Tableau 7- *Ghostly*, segmentations individuelles - 2015 -

²⁸⁷ CORBEIL-PERRON, Maxime, *Ghostly*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/OKFBiBIr5fQlr1l>

Lorsque les résultats, annoncés par les expérimentateurs et portés sur le tableau par la modératrice, divergent - il y en a quelques-uns ici - l'harmonisation s'obtient par la discussion sur les raisons qui ont conduit chacun à sa propre segmentation. Il s'agit le plus souvent, presque exclusivement, d'un problème de relevés de compteur lié à la difficulté d'être attentif à deux choses aussi opposées que l'œuvre et son décompte mécanique en secondes. C'est également lié au temps nécessaire, parfois de l'ordre de quelques secondes, pour prendre conscience de l'effet sur soi de ce qui se donne à voir et entendre.

Segmentations et catégorisations retenues après discussion

Le choix de la catégorie à laquelle affecter le segment, intervient aussi sur ce point de discussion concernant la segmentation, sachant que ces deux actions, segmenter et catégoriser, apparaissent à l'usage comme deux aspects différents d'une même transcription du profilé temporel perçu. Avec le tableau suivant, on peut voir dans la colonne de gauche les relevés de début et fin du segment dont la catégorie est visible, en vis-à-vis, dans la colonne de centrale. Lorsque cela a semblé nécessaire, des commentaires ont été portés dans celle de droite, indexés comme 1^{er}, 2^e et 3 cas. Une discussion suivra ces commentaires, ainsi que les problèmes qu'ils soulèvent, dans le paragraphe immédiatement après ce tableau :

Time code	Catégorisation	Commentaires
0.09 0.25	P	
0.25 0.30	Fig.réit.	1 ^{er} cas : pourrait être considéré comme un seul Fig.réit. (Claude).
0.30 0.33	Fig.réit.	
0.33 0.39	Elnfpst	

0.39	Fig.réit.	2 ^e cas : le temps 0.49 n’a été établi que lors de la catégorisation. Le <i>Processus</i> semble n’avoir été perçu lors de la segmentation qu’à partir de 0.55/56 et par seulement deux participants. ²⁸⁸
0.49		
0.49	P	
1.19		
1.19	Elnfpst	
1.27		
1.27	Fig.réit.	
1.56/57		
1.56/57	P	
2.00		
2.00	Fig.réit.	
2.25		
2.25	P	
2.56		
2.56	P	
3.54		
3.54	Fig.réit.	
4.05		
4.05	P	
4.54/55		
4.54/55	P	
4.59		

²⁸⁸ cf. Tableau 7- *Ghostly*, segmentations individuelles - 2015 - (avant mise en commun).

4.59	P	3° cas : un seul expérimentateur a distingué ces deux Processus lors de la segmentation ²⁸⁹ mais il semble avoir réussi à convaincre le groupe de segmenter en deux Processus lors de la catégorisation (Lucien).
5.14		
5.14	P	
6.12/15		
6.12/15	P	
6.17		

Tableau 8- *Ghostly*, segmentation et catégorisation - 2015 -

Nous trouvons dans ce travail de segmentation et catégorisation quelques exemples de la relation de complémentarité entre segmenter et catégoriser un segment.

Discussion :

1^{er} cas : il nous faut nous rappeler tout d'abord, qu'il n'y a pas de *bonne* segmentation ou de segmentation *juste*. La perception n'est donc pas, à proprement parler, justifiable, et il est tout à fait possible, sinon certain, que deux expérimentateurs perçoivent différemment ²⁹⁰. C'est bien ce qui se passe ici, deux segments, pourtant qualifiés tous deux de Figure(s) réitérée(s), sont distincts pour quatre des cinq expérimentateurs. Le cinquième pense n'avoir à faire qu'à un seul et même profilé temporel. Il est à noter ici que la solution retenue par ce seul expérimentateur justifie la marque du pluriel ajoutée entre parenthèse à « Figure réitérée » et confère à la notion de répétition un caractère plus de « manière » que de « matière ». La façon identique « réitérée » semblerait avoir été perçue comme de plus d'importance que la différence entre les matières réitérées, à la manière dont le décrit Irène Deliège :

« En résumé, deux principes d'organisation articulent l'écoute analytique de la forme musicale : le principe du MEME cimente les structures qui constituent les groupements ; le principe du DIFFERENT les délimite. Ces principes illustrent une tendance psychologique soulignée notamment par Fraisse ²⁹¹ (1967, p. 126) à propos de la perception des durées : en vertu d'une loi d'assimilation, l'ensemble des variations existant autour d'un noyau invariant (ou petites différences) sera minimisé ; à l'opposé,

²⁸⁹ cf. Tableau 7- *Ghostly*, segmentations individuelles - 2015 - (avant mise en commun).

²⁹⁰ C'est pour partie ce qui justifie le besoin de dégager un vocabulaire permettant d'exprimer le dissensus.

²⁹¹ FRAISSE, P., *La psychologie du Temps*, Paris, Presse Universitaire de France, 1967. Cité par Irène Deliège.

les différences plus notables seront surestimées et érigées en frontières, en vertu de la loi des contrastes. »²⁹²

2^e cas : La limite de segmentation des deux segments, *Fig.réit.* et *Processus* n'a pu être donnée lors des relevés qu'avec une incertitude de 6 ou 7 secondes (relevé 0.55/56 contre précisément 0.49), et par seulement deux participants. Il s'agit d'un segment *Fig.réit.* suivi d'un *Processus*, deux catégories différentes dont on se serait par conséquent attendu à ce qu'elles soient clairement identifiées. Or, pour percevoir un *Processus*, il est nécessaire d'être emporté depuis « un certain temps » par celui-ci. Il est possible de conclure que, dans le cas qui nous occupe ici, ce « certain temps » semble être de l'ordre de six à sept secondes. Or, cet ordre de grandeur des durées - nous en verrons un exemple dans le cas suivant - a pour conséquence qu'il est fréquent que le passage d'un *Processus* à un autre se fasse en perdant conscience de la différence de direction de ces *Processus*, et cela d'autant plus que nous ne disposons, à ce moment de l'expérience, d'aucune expression, verbale ou autre, de ces différentes directions. Cela a pour résultat de rendre ces profils temporels d'autant plus volatiles à la mémoire.

3^e cas : le segment est apparu au moment de la catégorisation, non au moment où il est attendu qu'il apparaisse qui est le moment où l'on segmente. Lors de l'exercice de segmentation le second *Processus* semblait, pour quatre des cinq expérimentateurs, prolonger le premier sans s'en différencier. Après examen plus approfondi, l'existence de deux *Processus* est reconnue par l'ensemble du groupe. Comme indiqué dans le 2^e cas, le temps de s'apercevoir que l'on est dans un *Processus* fait que dans le cas où un deuxième *Processus* succède au premier, il est possible de ne pas s'apercevoir que la direction a changé et que le premier a disparu au profit du second. On peut voir par-là, combien ces deux actions de segmentation et catégorisation sont complémentaires.

²⁹² DELIEGE, Irène, « Approche perceptive de formes musicales contemporaines » in *La musique et les sciences cognitives*, p. 306-326, Dirigé par Stephen McAdams et Irène Deliège Edit. Pierre Mardaga, Liège – Bruxelles, Actes du « Symposium sur la musique et les sciences cognitives » 14-18 mars 1988, p. 308.

Sémaphore : trois exemples de catégorisation problématique

Si les catégories, *Figure(s) réitérée(s)* ; *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* et *Processus*, nous semblent pertinentes parce qu’assez facilement reconnues par les différents participants, par contre, les catégories données comme ayant deux phases, *E+P* et *P+E*, sont beaucoup moins aisément perçues et génèrent régulièrement des difficultés d’interprétations. Ceci nous amène à traiter un nombre important d’exceptions, ce qui s’avère insatisfaisant. Le problème s’est révélé de façon pressante lors de l’étude de la vidéomusique *Sémaphore*, de Line Katcho²⁹³, pour laquelle nous avons rencontré de grandes difficultés de catégorisation.

Segmentations individuelles avant mise en commun

Jean-Pierre	Benjamin	Samuel	Lucien	Bertrand	Claude
0.6	0.6	0.7	0.6	0.6	0.7
		0.17	0.17		0.16
0.26	0.27	0.28		0.29	0.27
0.31	0.32	0.32	0.30	0.32	0.30
		0.37			
0.44			0.45		0.45
0.49	0.48	0.47	0.49		
				0.51	0.51
0.54	0.54	0.53	0.53	0.53	0.54
		0.56	0.56	0.56	0.55
1.04	1.05	1.06	1.05	1.05	1.05
			1.07		
1.10	1.12	1.12	1.09	1.09	1.10
1.14		1.16	1.16	1.16	1.16
1.18	1.20	1.19	1.19	1.19/ 1.21	1.20
1.25	1.25	1.24	1.24	1.25	1.25
1.30		1.30	1.30	1.30	1.30
1.40				1.41	1.42
1.51/52	1.52	1.52	1.52	1.52	1.52

Tableau 9- *Sémaphore*, de 0.6 à 1.52, segmentations individuelles - 2015 -

²⁹³ KATCHO, Line, extrait *Semaphore* de 0’00’’ à 1’52’’, Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cphLleGGcomLpO5>

Il s'agit ici de la segmentation du début de la pièce, amplement suffisante à notre propos. On voit que ce n'est pas la segmentation qui fait problème ici, les temps notés sont sensiblement les mêmes et on verra dans le tableau suivant que le groupe s'est entendu sur des temps moyens représentatifs de leur perception ; le problème se trouve dans l'impossibilité de catégoriser qu'a rencontré le groupe d'expérimentateurs au sujet de segments bien particuliers.

Note pour la lecture de ce qui suit :

Le tableau qui suit, modèle-type de ce que nous utilisons pour noter cette partie de la séance, permet de noter le relevé des temps (time code), mis en commun après discussion, les catégorisations proposées relatives à cette segmentation, et la discussion lorsqu'elle a lieu (commentaires). Nous ajoutons à ce tableau, entre les lignes, nos propres commentaires, précédés de la mention Discussion, pour marquer qu'à ce moment du temps nos questionnements ne trouvent pas de réponse. Il nous faudra tout d'abord trouver comment poser les questions en cohérence avec nos hypothèses et notre pratique, les pistes pour des solutions éventuelles ne seront proposées qu'à ces conditions et, de fait, ultérieurement à cette expérience. Les trois premiers segments n'ont pas posé de problème et n'ont donc généré aucun commentaire, c'est au quatrième, au cinquième et au sixième segment que se trouvent les difficultés qui vont nous amener progressivement à revoir nos catégories.

Segmentations et catégorisations retenues après discussion

Time code	Catégorisation	Commentaires
0.6 0.27	P + E	
0.27 0.32	Fig.réit.	
0.32 0.44	P	
0.44 0.52/53	P croissant & P décroissant (Interprétation n°1)	1 ^{er} cas : cela décroît-il de façon suffisante pour parler de Processus ? N'est-ce pas plutôt un État ?
0.44 0.52/53	P + E (Interprétation n°2)	

Tableau 10- *Sémaphore*, de 0.6 à 1.52, segmentation et catégorisation - 2015 -

Discussion. Ce quatrième segment est un exemple de ce que la catégorisation Processus n'est pas ici aisée à relever. Est-ce un manque de précision dans ce qui la différencie de la catégorie État ? Si les interprétations diffèrent concernant la catégorisation, ce n'est pourtant pas le cas de la segmentation, cela semblerait donc indiquer un manque de clarté dans les définitions de catégories plutôt qu'un problème de méthodologie concernant la segmentation.

Time code	Catégorisation	Commentaire
052/53 0.56	P + E	
2 ^e cas : l'État à 0.56 est commun aux deux segments		
0.56 1.04	E + P	

Discussion. Ici, pour ce cinquième segment, se pose le problème de la segmentation. Ce que nous désignons sous l'appellation *État* peut-il être commun à deux segments ? Une seconde question se pose, si nous considérons la qualité *État* comme étant liée à la perception d'une *stabilité*, alors le caractère bref et transitoire de la phase observée rend ambiguë cette appellation *État* pour ce qui concerne cette phase. Ne s'agit-il pas plutôt d'un segment plus vaste, allant de 0'52'' à 1'24'' que l'on pourrait ainsi catégoriser en *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* ?

Time code	Catégorisation	Commentaire
1.04	P + E	Interprétation n°1
1.09		
3 ^e cas : l'État à 1.09 est commun aux deux segments		
1.09	E + P	
1.11		
1.04	Elnpst	Interprétation n°2
1.11		

Discussion. Ce sixième segment semble avoir été l'objet d'un questionnement similaire à celui posé lors de la segmentation précédente. L'interprétation n°1 soulève une question concernant la segmentation, de la même manière et pour les mêmes raisons que dans le segment précédent. On voit qu'une partie du groupe a choisi, avec l'interprétation n°2, une autre solution, semblable à celle suggérée lors de la cinquième segmentation, optant pour un unique segment de catégorie *Élément(s) ne formant pas structure temporelle*.

Il semble que nous rencontrions des difficultés à catégoriser ces segments en deux phases (E+P et P+E), et ces difficultés semblent être dues à un problème de définition des phases *État* et *Processus*. À la lumière du problème rencontré et discuté lors de l'examen du 4^e segment il apparaît que les deux phases, E et P, ne sont pas aussi discernables qu'il serait souhaitable. Le problème n'est pas que des avis différents apparaissent, mais qu'aucune des deux parties du groupe d'expérimentateurs ne soit en possibilité de préciser sa perception, de l'explicitier à soi-même ou à l'autre. Le problème se pose de manière semblable dans les 5^e et 6^e segments, avec

une indécision entre deux configurations. La première que l'on pourrait illustrer de cette manière $(P+(E)+P)$, et la seconde catégorisée Elnfpst. On voit que la première des deux configurations, notée $(P+(E)+P)$, n'est pas théorisée dans notre corpus catégoriel et la question se pose de savoir s'il nous faut l'envisager comme nouvelle catégorie. Il faudrait pour cela trouver au sein de notre corpus d'œuvre d'autres exemples de cette configuration.

5.3.2. Les deux plans du discours

L'ensemble de cette pratique m'a amené à discerner, et 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 ²⁹⁴ » 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 me 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. » ²⁹⁵

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 profilés temporels et que la perception de ces profilés temporels, de ces flux d'énergie perçus, est la *traduction*, faite par le destinataire ²⁹⁶, de l'intonation de l'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." » ²⁹⁷

Le premier plan du discours serait ainsi celui que l'on perçoit de façon très intuitive et qui, par son intonation, permet de percevoir qu'elle commence *ici* et finit *là* ²⁹⁸. Cette phrase, composite, serait formée et articulée par les segments, que nous qualifions à l'aide des six catégories de comportement temporel, d'une façon semblable à celle dont s'articulent les propositions dans la phrase de la langue parlée.

²⁹⁴ DELOFFRE, Frédéric, *La phrase française*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1967.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Le destinataire, qui se trouve également être l'énonciateur, il s'agit ici de l'audio-spectateur.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ J'en donne successivement plus bas trois exemples.

La segmentation, pratiquée en groupe, permet de faire apparaître ce second plan. Cela demande, pour être correctement posé et caractérisé, l'étude préalable, précise et systématisée, segment après segment, de la phrase, premier plan du discours intermédia.

Cette intuition semblant pouvoir être éclairante et structurante pour la compréhension du discours intermédia, il est proposé un protocole expérimental permettant de valider ou d'invalidier l'existence d'une telle structure dans les œuvres du corpus. Nous désignerons les segments du premier plan, la phrase, par une lettre dans l'ordre alphabétique [A, B, C, ..., Z, A'...Z'] et le second plan, où l'on distingue nos six catégories, par un numéro que l'on juxtaposera à cette lettre [A1, A2, A3...An]. Lorsque les deux niveaux se trouveront confondus, c'est-à-dire lorsque le plan du discours se trouvera n'être constitué que d'un seul segment, la lettre seule sera utilisée. Voici trois exemples de cette expérience appliquée à des œuvres du corpus.

Exemple 1 / *Circle Sphere*

*Circle Sphere*²⁹⁹ est une œuvre qui présente l'avantage d'être très courte et très « directe » dans son propos, donnant un exemple très clair de l'articulation, au sein d'un même discours, de deux propositions distinctes, reliées par une troisième³⁰⁰ ; le tout forme une seule phrase, qui se trouve être l'œuvre.

Tout d'abord, la première proposition se distingue principalement par le caractère en deux dimensions que présente la figure *cercle*. Ensuite, vient une deuxième proposition, très brève et que nous dirons *de transition*, notée B, que nous pourrions qualifier d'*action de transfiguration*. Enfin la troisième proposition donne à voir la représentation de ce cercle sous sa forme en trois dimensions : la figure *sphère*.

Ces trois propositions se trouvent comme présentées par le titre même de l'œuvre : *Circle Sphere* et nous proposons d'en représenter la structure de la manière suivante :

²⁹⁹ SCHOEN, Matthew, *Circle Sphere*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Q9OfkISqXffo5Ai>

³⁰⁰ Sa segmentation et sa catégorisation ont été données plus haut.

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.00 0.11	P	A1
0.11 0.23	P	A2
0.23 0.31	P	A3
0.31 0.38	P + E	B
0.37 0.41	Fig.réit.	C1
0.41 0.52	E + P	C2

Tableau 11- *Circle Sphere*, propositions et phrases, ABC - 2015 -
Note sur les limites des phases dans E+P et P+E

Pour ce qui concerne les unités composées de deux phases, P+E et E+P, on peut voir que les temps intermédiaires, censés représenter les limites entre les deux phases, ne sont pas toujours portés dans les tableaux de relevés (c'est le cas pour celui-ci). L'indication d'une précision concernant l'articulation entre les phases semble fallacieuse si l'on considère l'*unité*, dont il n'est plus possible de dire, après qu'il y ait eu fusion, la nature de « cela » qui a fusionné. Après que nous ayons expérimenté que la perception du temps de l'audio-spectateur l'amène à considérer des flux et non des objets juxtaposés dont il serait possible de relever les limites, on peut se représenter l'unité comme composée de deux parties, on peut dénommer ces deux parties mais il n'est plus justifié de les délimiter. De plus, comme cette délimitation est la résultante du travail de segmentation mais n'est d'aucune utilité pour la catégorisation, le problème se trouve résolu en cela qu'il ne se pose plus à cette étape.

Exemple 2 / *vrai(semblable)ment*, de 0' à 0'31'' et au-delà

En appliquant notre méthode de qualification des segments, après que nous ayons préalablement segmenté l'œuvre, voici ce qui est obtenu maintenant comme analyse de ce début d'œuvre ³⁰¹ :

³⁰¹ MOREAU, Jean-Pierre, extrait *vrai(semblable)ment* de 0'00' à 1'37''. Sur des encre de Jacques Mandelbrojt. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/CiegyO6hQal2Pfi>

Segment - limites	1 ^{er} niveau Catégorisation	2 ^e niveau Catégorisation	3 ^e niveau Catégorisation
A1 0' à 0'18''	Délimité dans le temps	Deux phases	Processus + État P : 0' - 0'13 E : 0'13'' - 0'18''
A2 0'18'' à 0'31''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Processus non délimité dans le temps
A3 0'31'' à 0'40''	Délimité dans le temps	Deux phases	État + Processus E : 0'31 - 0'37 P : 0'37'' - 0'40''
A4 0'40'' à 1'08''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Figure(s) réitérée(s)
A5 1'08'' à 1'23''	Délimité dans le temps	Phase unique	P délimité dans le temps

Tableau 12- *vrai(semblable)ment*, propositions et phrases, A - 2015 -

En suite de quoi se présente un segment étranger à cette première discursivité, formé d'un unique segment que nous nommerons par conséquent B, sans autre indication.

B 1'23'' à 1'37''	Délimité dans le temps	Deux phases	État + Processus
----------------------	------------------------	-------------	------------------

Tableau 13- *vrai(semblable)ment*, propositions et phrases, B - 2015 -

Cette façon de procéder nous amène à considérer de façon différente la partie de cette pièce, qui va de 0'00'' à 0'31'', et que nous avons examinée précédemment sous l'angle des analogies de comportement ³⁰². Revisitons maintenant cette analyse à la lumière de ces nouvelles propositions afin de voir si quelque chose apparaît qui viendrait confirmer ou infirmer l'une ou l'autre de ces approches analytiques.

Les deux moments précédemment décrits du point de vue du discours comme *variation d'intensité* pour le premier, et *spatialisation* pour le deuxième, semblent participer d'une même dynamique, perçue comme continue et donc constitutive d'un même Processus. L'*État* qui

³⁰² Voir dans le 5.1.1. *Les analogies de comportement*.

succède, désigné du point de vue de l'analogie de comportement *spatialité*, vient clore cet ensemble qui sera considéré à la lumière de nos 6 catégories comme un seul et même segment, constitué de deux phases, de catégorie Processus + État. Nous notons ce segment A1, il s'agit de notre premier temps du discours. Le quatrième et dernier moment, appelé précédemment *focalisation*, se trouve maintenant classé du point de vue de nos catégorisations temporelles comme Processus non délimité dans le temps, sa fin n'étant pas prévisible. Nous notons ce segment A2.

Ainsi la représentation de la discursivité de l'exemple 1 *vrai(semblable)ment*, exprimée au moyen des analogies de comportement que sont : *variation d'intensité* ; *spatialisation* ; *spatialité* ; *focalisation*, nous donne une représentation en deux segments : A1 => Processus + État ; et A2 => Processus non délimité dans le temps. Cependant, l'ensemble des expérimentateurs s'accorde à dire que l'énergie, disponible à la fin de A2, trouve encore le moyen de poursuivre, et que du fait le discours ne s'interrompt pas ici, mais se poursuit jusqu'à 1'23''. En effet, à 1'23'' et perçu de façon unanime, il semble que l'énergie se trouve avoir été entièrement utilisée aux fins de transformation de la matière, et cela jusqu'à disparition de celle-ci, générant alors, de façon que l'on pourrait dire résiduelle, ce qui est assimilé à un impact sur le plan sonore.

On voit que cette méthode semble nous aider à mieux concevoir la structure du discours, et permettre ainsi une meilleure explicitation de ce qui est à l'œuvre dans ce discours. De la même manière, en appliquant notre méthode après avoir préalablement segmenté l'œuvre, voyons dans *Contre Sens* les segments analysés « par analogie de comportement » que nous avons décrits comme *condensation*, *progression en cloche*, et *arrêt progressif*³⁰³.

Exemple 3 / *Contre Sens*, de 0'47 à 1'20'' et en deçà

Il faut ici noter que, du fait de la proposition concernant les deux plans du discours, la segmentation va se trouver notablement transformée par l'intégration d'un segment A1 qui introduit - et même justifie en ce qu'il en est en quelque sorte « la source » - les segments que

³⁰³ Comme précédemment voir dans le 5.1.1. Les analogies de comportement et, plus particulièrement, la partie Exemple 4/*Contre Sens*, de 0'47'' à 1'20''. Segment disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iobUpLNc1EsgY6t>

nous avons examiné. En effet il est possible alors de considérer ces segments, dont les limites se trouvent entre 0'47'' et 1'20'', comme intégrés à un niveau, supérieur et qui les contient. Ici aussi réalisée en groupe, voici la représentation de ce début d'œuvre³⁰⁴ que permet cette analyse structurale.

Segment - limites	1 ^{er} niveau Catégorisation	2 ^e niveau Catégorisation	3 ^e niveau Catégorisation
A1 0' à 0'45''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Processus non délimité dans le temps
A2 0'45'' à 0'51''	Délimité dans le temps	Deux phases	État + Processus
A3 0'51'' à 1'19''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Processus non délimité dans le temps
A4 1'19'' à 1'29''	Délimité dans le temps	Deux phases	Processus + État

Tableau 14- *Contre Sens*, propositions et phrases, A - 2015 -

Ainsi, ce qui était précédemment décrit comme *condensation* est représenté par A2 => État + Processus, *progression en cloche* devient pour nous A3 => Processus non délimité dans le temps et *arrêt progressif* se représente en A4 => Processus + État. En suite de quoi nous relevons un segment, étranger à cette première discursivité, que nous nommons « B1 », pour cette raison et aussi car il ouvre une nouvelle partie de discours qui semble - au groupe et de façon unanime - initier une autre partie de l'œuvre, la prolonger par d'autres modalités discursives de l'énergie.

³⁰⁴ MOREAU, Claude, Texte et image & MOREAU, Jean-Pierre, musique, extrait *Contre Sens* de 0'00'' à 2'44''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/QtZx5gMvIVT081D>

Segment - limites	1 ^{er} niveau Catégorisation	2 ^e niveau Catégorisation	3 ^e niveau Catégorisation
B1 1'29'' à 2'00''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Elnfpst
B2 2'00'' à 2'30''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Processus non délimité dans le temps
B3 2'30'' à 2'44''	Non délimité dans le temps	Phase unique	Elnfpst

Tableau 15- *Contre Sens*, propositions et phrases, B - 2015 –

Après quoi, le discours semble émettre une nouvelle proposition... On voit, avec cette approche analytique différente que, si les segments restent inchangés quant à leurs limites, ils trouvent une expression qui les mets en lien entre eux, avec ce qui les précède et les suit, et qui par conséquent les contextualise. Ce point, qui est l'essence même de ce que nous appelons « le discours », semble étranger à, et peut-être même en contradiction avec, la philosophie des UST qui voudrait qu'elles soient comprises hors contexte ³⁰⁵.

³⁰⁵ Ainsi François Delalande écrit « 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. » in Collectif, *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale*, op. cit., p. 18-19.

5.3.3. Retour d'expérience saison 2015

Que ce soit lors de l'*époque* ou ensuite, au moment analytique de la discussion à propos de ce qui a été perçu, les deux catégories de *Processus*, *délimité* et *non délimité dans le temps*, se révèlent à l'usage peu discriminantes. En effet il est malaisé, souvent impossible, de percevoir dans lequel des deux cas on se trouve en cours d'expérience et la détermination de cette qualité, délimitée ou non, ne se fait qu'après que les réponses aient été données aux deuxièmes et troisièmes niveaux de catégorisation. Cette façon de concevoir cette distinction, par déduction et après enquête, lui enlève beaucoup d'intérêt pour nos travaux et cette distinction se trouvera écartée de nos pratiques.

Nous abandonnons progressivement le signe « + » qui réunit les deux phases dans les catégories *État+Processus* et *Processus+ État* pour leur préférer l'écriture EP et PE, plus pratique à l'usage, mais surtout parce que le signe « + » donne l'idée d'une séparation entre deux phases qu'on ajouterait l'une à l'autre, au dépend de la notion attendue ici qu'est l'*unité*. Nous avons également observé et noté des détails dans la perception de ces catégories EP et PE qui nous ont amené à reconsidérer pour une partie d'entre elles ce que nous proposons de distinguer sous l'appellation *appui-Processus* et *Processus-aboutissement*. Une explication en sera donnée au paragraphe suivant.

Nous proposerons ensuite de définir la catégorie *Figure(s) réitérée(s)*, notée Fig.réit. et la catégorie *Élément(s) ne formant pas structure temporelle*, notée Elnfpst, qui ont toutes deux en commun dans leur définition l'absence de direction.

Pour finir ce retour d'expérience 2015 nous interrogerons la catégorie *Processus* et la notion de *direction* qui semble devoir lui être attachée mais qui semble également importante, du fait de son absence, pour Fig.réit. et Elnfpst.

Nous avons progressivement proposé de distinguer deux types différents de phase *État* dans les segments que nous analysions précédemment comme constitués de deux phases, soit *État* + *Processus*, et *Processus* + *État*. Ces phases, jusqu'ici désignées par le seul nom *État*, présentent des caractéristiques qui m'ont amené à proposer de les différencier en *appui* et *aboutissement*. Elles gardent cependant un trait commun, le rapport de causalité qui les lie à l'autre terme constitutif de l'unité (*Processus*). Par ailleurs, les unités ainsi renommées Appui-Processus et Processus-aboutissement gardent en commun leur brièveté, leur durée n'excède pas cinq secondes :

1^{er} cas : appui-Processus => *apP*

- le *Processus*, qui suit cet *appui*, semble en lien direct de causalité avec lui.
- l'énergie *potentielle* qui fait percevoir cette première phase comme « active d'une manière non directement perceptible », que l'on pourrait dire déduite de ce qui lui succède (*Processus*) et que l'on perçoit comme une conséquence de cette première phase. On peut dire de cette phase qu'elle se perçoit comme *métastable*, c'est-à-dire qu'elle a toutes les apparences de la stabilité mais qu'une perturbation minime peut l'activer vers ce que nous représentons alors par la catégorie *Processus* qui est l'instabilité même.

2^{ème} cas : Processus-aboutissement => *Pab*

- l'*aboutissement* qui suit ce *Processus*, semble en lien direct de causalité avec lui.
- la caractéristique essentielle de cette phase *aboutissement*, qui vient donc remplacer la phase *État* dans la catégorie *P + E*, est comme son nom l'indique, le rapport de causalité qui la lie au *Processus* dont elle est la conséquence et qui la prépare.

Appui-Processus

Ainsi, dans l'analyse de *Sémaphore* ³⁰⁶, nous avons été amené à remplacer la notion *État* (notée *E*) par celle d'Appui (notée *ap*), dans certains segments que nous avons catégorisés E+P. Voici ce que nous écrivions à propos du cinquième segment de *Sémaphore* :

Discussion. Ici, pour ce cinquième segment, se pose le problème de la segmentation. N'avons-nous pas segmenté de façon trop rapproché, l'État peut-il être d'une durée inférieure à la seconde ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un segment plus vaste, allant de 0'52'' à 1'24'' que l'on pourrait ainsi catégoriser en Élément(s) ne formant pas structure temporelle ?

Time code	Catégorisation	Commentaire
052/53	P + E	
0.56		

L'État à 0.56 est commun aux deux segments

0.56	E + P	
1.04		

Le problème discuté précédemment se trouve comme résolu si l'on écrit maintenant cette segmentation/catégorisation de la manière suivante :

052/53	P	
0.56		
0.56	apP	
1.04		

³⁰⁶ KATCHO, Line, extrait *Semaphore* de 0'00'' à 1'52''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cphLleGGcomLpO5>

Processus-aboutissement

Dans l'analyse de *Circle Sphere*³⁰⁷, nous avons remplacé la proposition notée *B* et catégorisée en *P + E* par la notation *Pab* (Processus–aboutissement). Cette écriture rend mieux compte du choix de l'analyser en deux propositions, que relie l'une à l'autre un élément de *coordination*.

Il faut alors écrire cette analyse de la manière suivante :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.00 0.11	P	A1
0.11 0.23	P	A2
0.23 0.31	P	A3
0.31 0.38	Pab	Pab
0.38 0.41	Fig.réit.	B1
0.41 0.52	E + P	B2

Tableau 16- *Circle Sphere*, propositions et phrases, A Pab B - 2015 -

On voit que cet élément Pab prend alors tout son sens et que, cette fonction de pivot devenue apparente du fait de cette écriture, on peut maintenant *donner à voir* pourquoi il est possible de percevoir que c'est autour de cette fonction que l'œuvre s'articule.

³⁰⁷ SCHOEN, Matthew, *Circle Sphere*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Q9OfkISqXffo5Ai>

Les deux catégories *Figure(s) réitérée(s)* et *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* peuvent se définir comme « ne permettant pas de percevoir de direction globale » et il peut arriver de trouver des segments, voire des pièces entières, pour lesquels il serait impossible de trancher si l'on est dans l'un ou l'autre cas. On pourrait alors dire que la nature de la temporalité vécue appartient à l'audio-spectateur, à son attention, ici à la régularité de la répétition, ou bien là à l'apparente imprévisibilité de la variation ³⁰⁸. *A contrario*, ce qui pourrait définir le Processus, c'est sa direction... mais nous ne savons pas comment la déterminer.

Figure(s) réitérée(s)

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.

Ce qui a valeur de répétition c'est la capacité qu'a le segment à générer, chez l'audio-spectateur, l'attente de la répétition du *même* plus ou moins varié. Ainsi, la répétition peut-elle être perçue dans la *régularité* d'apparition d'une figure, quand bien même cette figure serait-elle méconnaissable à cause de cette variation, parce que cette régularité génère l'attente de la répétition.

Élément(s) ne formant pas structure temporelle

Cette catégorie ne propose aucun indice perceptible concernant le devenir et se caractérise par la perception d'une absence de direction globale. Cette absence globale peut être due soit 1) à une absence totale de direction – générant un effet de disponibilité, d'absence de contrainte ³⁰⁹, que nous noterons « Elnfst sans direction »... soit 2) à une profusion de directions locales

³⁰⁸ On pourra voir par exemple *nUBe* de PIPO Pierre-Louis et *Le révélateur / Data Daze* de Sabrina Raté. Disponibles via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LuJpRLe8Z8U4SiB>

³⁰⁹ Exemple de *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* par absence de direction dans cet extrait de *Sieves* de Jean Piché 12051-12970.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/WrwNmFBXLyH7zfe>

créant un effet de brouillard, de tohu-bohu ³¹⁰ que nous noterons « Elnfst multiples directions »...

Processus

Ce qui fait processus, que nous appelons la *direction*, n'est pas abordée dans notre corpus de définition. Or ce point me semble crucial depuis le début de cette recherche ³¹¹. Ce manque se fait sentir de manière particulièrement aigüe pour l'image, dont les processus de transformation ne se limitent pas aux variations d'intensité, qu'elles soient lumineuses ou chromatiques, il est possible de les situer entre deux pôles et de se mettre d'accord pour ce qui concerne leur direction vers le plus ou le moins d'intensité lumineuse ; bien plus souvent, ces processus concernent la manière de se *mouvoir* dans l'espace de l'écran. Dans le cas d'une *figure* ³¹² qui, par exemple partant d'un endroit particulier *se diffuse*, occupant tout l'espace disponible de l'écran ³¹³, le processus perçu semble diamétralement opposé à cet autre exemple dans lequel une figure, qui occupe entièrement l'écran, va *se concentrer* en un endroit particulier de cet écran ³¹⁴.

Notre unique moyen de nommer cette manifestation étant jusque-là le substantif « Processus », il nous était impossible de les différencier. Le besoin de trouver comment nommer, représenter, ces deux Processus se fait pressant mais le critère qui nous permettraient de les discriminer nous fait défaut. Pour remédier à cette situation, Nous nous sommes lancés à la recherche d'une sémiotique qui serait en lien avec l'étendue, le mouvement, les notions de diffusion et de concentration...

³¹⁰ Exemple de *Élément(s) ne formant pas structure temporelle* par profusion de directions locales, non fédérées dans ROSS, David & NOORDWIJK, extrait Chadburn transmissions de 0'00" à 0'24'.mp4'. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/d87wIIfNhg3LFm3>

³¹¹ C'est là un point très important, capital peut-être, de notre problématique, il en est notamment question dès 5.1. [Retour d'expérience : 2013.](#)

³¹² Voir au 5.1.1. Les analogies de comportement.

³¹³ Voir les segments disponibles via l'annexe en ligne : *Circle Sphere* 1336-1469.mp4 : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/ZcqBE73S4TGOkK5> et *vrai(semblable)ment* 10228-11401.mp4 : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/23m4NmisbbypmIi>

³¹⁴ Voir le segment : *Shapeshifter* 0001-0215.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Z3K2kmkOtBnMI21>

5.4. Saison 2016

Afin d'être en possibilité de proposer une solution au manque de discriminant de l'appellation simple Processus, nous emprunterons ici quelques notions de leur sémiotique tensive à Jacques Fontanille et à Claude Zilberberg ³¹⁵, nous inspirant plus particulièrement de leur représentation de l'intensité et de l'extensité, terme remplaçant pour la rime ³¹⁶ celui d'étendue. Il s'agit ici de transcrire ces notions d'*intensité* et d'*extensité*, originellement conçues par leurs auteurs plutôt à des fins d'analyse dans le domaine littéraire du discursif, et de les adapter pour décrire la discursivité intermédiatique, comprise comme l'évolution dans le temps de profils d'énergie dans la relation entre médias.

³¹⁵ FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga, 1998, 251 p. ZILBERBERG, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, 244 p.

³¹⁶ [...] on notera tout particulièrement le rôle attribué ici à l'intensité et à l'étendue, (dite, pour la rime, « extensité ») [...] FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, *op cit.*, p. 5.

5.4.1. Sémiose tensive, adaptation à la problématique intermédia

Une première adaptation va prendre la forme que nous allons voir maintenant, et nous montrerons également en quoi cette première façon s'est révélée insatisfaisante. Nous examinerons ensuite un ensemble de solutions destinées à pallier ces défauts, ce qui nous conduira à examiner une seconde adaptation.

Une relation matière-énergie : quatre zones

Nous partons de l'hypothèse que ce qui permet la catégorisation par l'audio-spectateur d'un profilé temporel résulte de sa perception dans le temps d'une matière ³¹⁷ modulée par une énergie. Comment s'y prendre pour qualifier, pour pouvoir la représenter, cette relation qu'entretient la matière modulée par l'énergie. Nous proposons, partant donc de cette hypothèse, de représenter cette relation énergie/matière dans un diagramme donnant en abscisses l'extensité, c'est-à-dire la matière dans son étendue, et en ordonnée l'intensité, c'est-à-dire l'énergie qui s'applique à cette étendue.

L'extensité se situera entre deux pôles, exclusifs l'un de l'autre, tel que « concentré / diffus » ; « dénombrable / indénombrable » ; « défini / indéfini » ...

L'intensité se situera entre les deux pôles, également exclusifs l'un de l'autre, que sont les termes « faible / fort » ; « de moins en moins vite / de plus en plus vite ³¹⁸ » ...

Si on divise cet espace en deux dyades, l'une s'appliquant à l'intensité l'autre à l'extensité, on obtient quatre zones, ce qui nous donne, comme espace de représentation de la relation matière/énergie, le schéma tensif suivant :

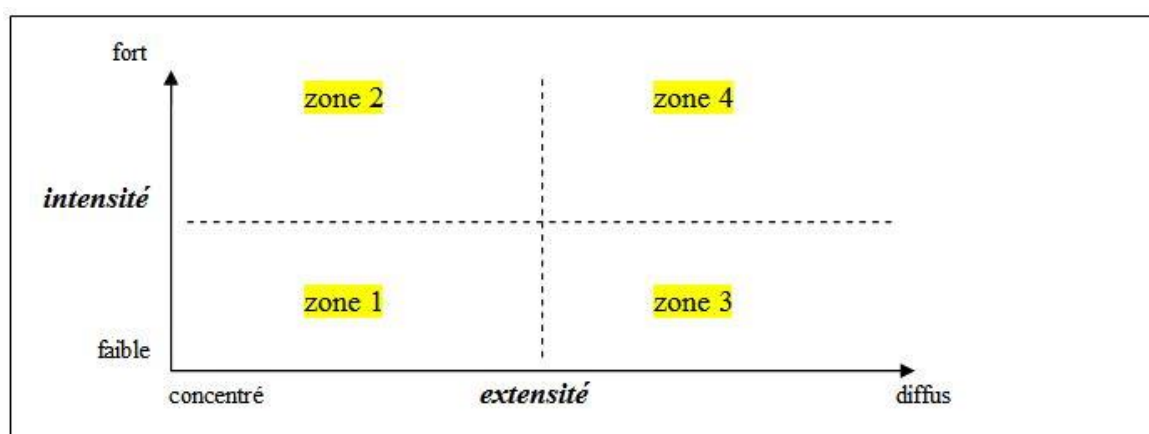


Tableau 17 – Zones– schéma tensif - 2016 –

³¹⁷ ...que cette matière soit visuelle ou sonore.

³¹⁸ On peut remplacer « vite » par « fréquent », l'idée porte sur la densification de la matière dans le temps.

- zone 1 : l'intensité est située dans la zone « **faible** » et l'extensité est située dans la zone « **concentré** ».
- zone 2 : l'intensité est située dans la zone « **fort** » et l'extensité est située dans la zone « **concentrée** »
- zone 3 : l'intensité est située dans la zone « **faible** » et l'extensité est située dans la zone « **diffus** »
- zone 4 : l'intensité est située dans la zone « **fort** » et l'extensité est située dans la zone « **diffus** »

Quatre États – Quatre Processus – Quatre Figure(s) réitérée(s)

Certaines notions semblent pouvoir ainsi être précisées, ainsi la définition de la phase *État* devient :

- on nomme « *État* » l'absence de flux et de direction ; on peut caractériser cet *État* par la manière dont l'intensité, forte ou faible, s'applique à l'extensité qui peut être de mode concentré ou diffus. On précise cette phase État en indiquant la zone qui semble la représenter au mieux : E1, E2, E3 ou E4.
- on peut, de la même manière, « zoner » un segment de catégorie Figure(s) réitérée(s), qui sera noté Fig.réit.1, Fig.réit.2, Fig.réit.3 ou Fig.réit.4 suivant ses caractéristiques.

À partir de ce même schéma, il est également possible de distinguer quatre directions et d'ainsi reformuler ce que l'on entend par *Processus* :

- on nomme « *Processus* » un flux orienté selon une direction : il est possible de distinguer quatre directions, donnant quatre types distincts de *Processus* que l'on notera P1, P2, P3 ou P4 (voir schémas suivants).

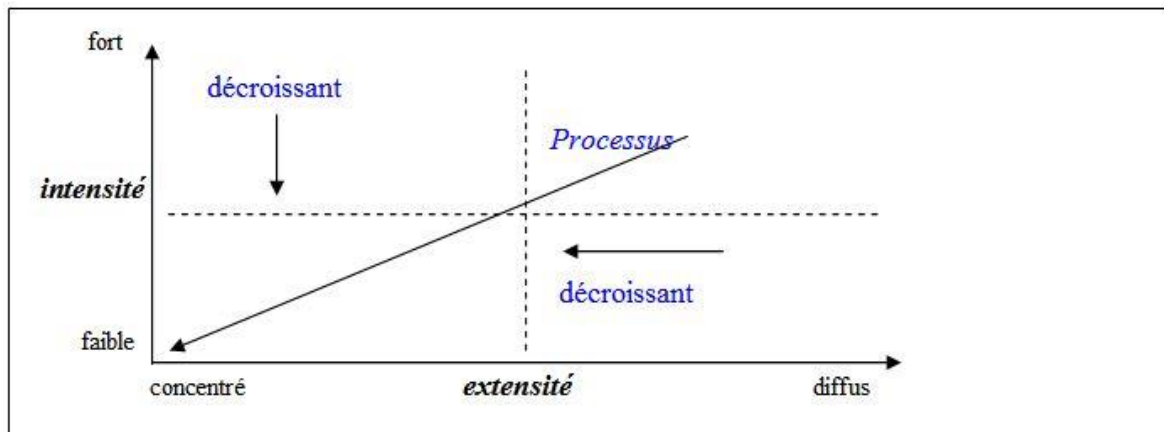


Tableau 18 – Processus 1 – 2016 –

Processus 1. Son intensité allant vers « faible » et son extensité tendant vers « concentré », la direction perçue peut être représentée par une ligne qui irait de la zone 4 vers la zone 1.

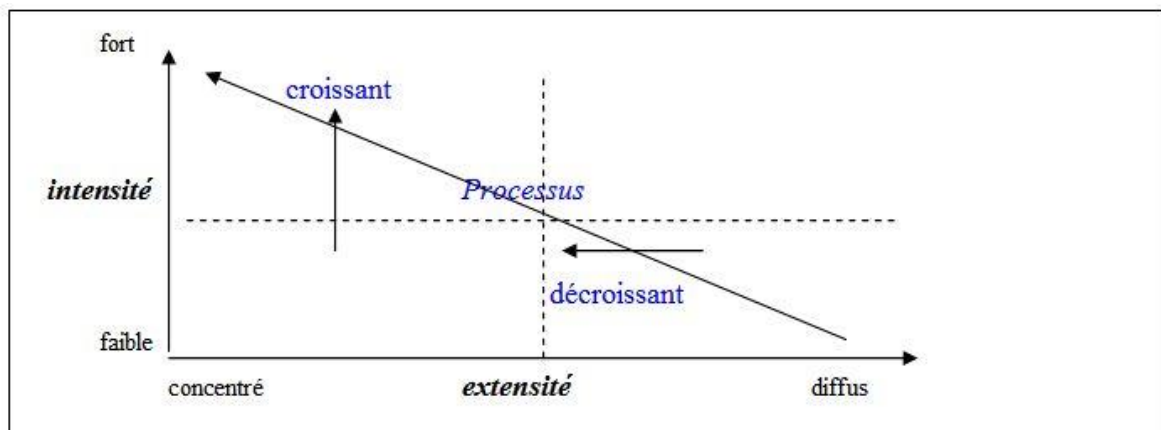


Tableau 19 – Processus 2 – 2016 –

Processus 2. Son intensité allant vers « fort » et son extensité tendant vers « concentré », la direction perçue peut être représentée par une ligne qui irait de la zone 3 vers la zone 2.

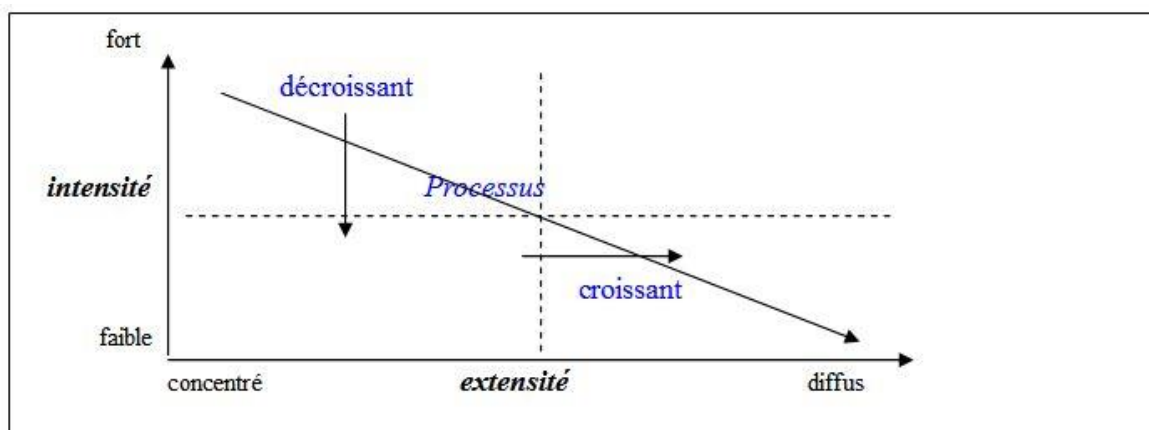


Tableau 20 – Processus 3 – 2016 –

Processus 3. Son intensité allant vers « faible » et son extensité tendant vers « diffus », la direction perçue peut être représentée par une ligne qui irait de la zone 2 vers la zone 3.

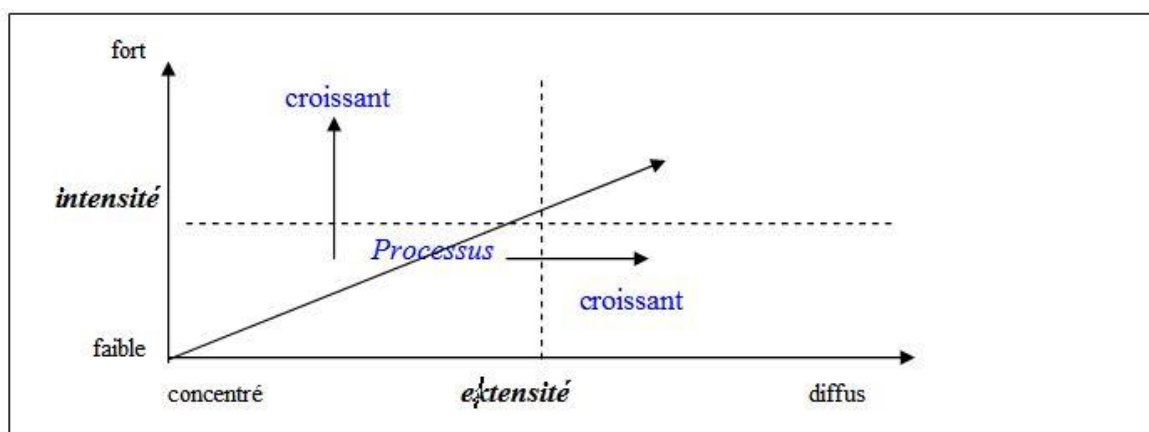


Tableau 21 – Processus 4 – 2016 –

Processus 4. Son intensité allant vers « fort » et son extensité tendant vers « diffus », la direction perçue peut être représentée par une ligne qui irait de la zone 1 vers la zone 4.

5.4.2. Transcription et analyse #1

Méthode de transcription d'un segment dans le schéma tensif

Nous procédons de la même manière que précédemment ³¹⁹ en ce qui concerne la segmentation : relevés individuels, discussion, segmentation et catégorisation retenues après validation en commun. Une fois ce travail effectué nous analysons dans le détail l'extensité et l'intensité de chacun des médias.

Pour cela nous représentons les caractères du segment analysé dans un tableau composé de six colonnes :

Time code	Désignation du fragment (codage Blender ³²⁰)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	image		

Comme indiqué précédemment, le temps (Time code) est indiqué dans la première colonne en *minute . seconde*. D'abord le temps d'entrée du segment puis, en dessous, celui de sortie.

La deuxième colonne désigne le segment étudié par le n° d'image (frame) qui le commence et celui qui le finit. Puisque la pièce commence à l'image 0001 et si elle se déroule, par exemple, à raison de 30 images/seconde, alors il est possible de dire qu'après une minute nous serons (30 images que multiplie 60 secondes égale 1800) à l'image 1800. Le segment qui irait du début de la pièce au format 30fr/s et durerait une minute serait donc noté : 0001-1800 ³²¹.

La troisième et la quatrième colonne sont respectivement dédiées aux indications concernant le média son et le média image. L'extensité (notée Ext) et l'intensité (notée Int) sont suivies d'un signe égal (=) si elles ne connaissent aucune variation ou d'une flèche (=>) si elles varient. Ce signe = ou => pointe vers la valeur concernée par cette indication, concentré ou

³¹⁹ Voir au 4.3. Description du protocole expérimental.

³²⁰ Blender est un logiciel open source qui permet de monter les images avec le son. Téléchargeable ici : <https://www.blender.org/>

³²¹ Le mode de calcul est identique pour tous les formats image/secondes, il suffit de l'adapter en prenant le nombre d'images/secondes (ici 30fr/s). Par exemple pour une œuvre au format 60fr/s le calcul sera 60 images que multiplient 60 secondes égalent 3600. Le segment qui irait du début de la pièce au format 60fr/s et durerait une minute serait donc noté : 0001-3600. Le logiciel *Blender* (voir note *supra*) exécute cette action sans qu'il soit nécessaire de rien lui spécifier.

diffus pour l’extensité ; fort ou faible pour l’intensité. Les caractères des deux valences qui sont communes aux deux médias sont surlignés en jaune pour indiquer ce qui m’a semblé être explicatif du résultat noté dans la cinquième colonne : catégorie.

La cinquième colonne permet d’indiquer la catégorie perçue pour le segment concerné. Nous utilisons les abréviations E pour *État*, P pour Processus, Elnfpst (sans direction ou multiples directions), Fig.réit., apP pour appui-Processus, Pab pour Processus-aboutissement et ApPab pour appui-Processus-aboutissement ³²².

Enfin, la sixième colonne sert à indiquer tout ce qui peut être utile à garder trace de la manière dont ont été obtenus les résultats sous forme de *commentaire*.

Exemple

1/ Il faut commencer, dans le tableau suivant, par remplir la première colonne, notée « Time code », avec les indications retenues par le groupe d’expérimentateurs concernant les limites du segment analysé ³²³. La cinquième colonne est ensuite complétée avec l’interprétation catégorielle obtenue de la même manière. Parfois le zonage, concernant les phases *État* ou les Élément(s) ne formant pas structure temporelle, et la direction, concernant les phases processus et les Processus, sont compris dès ce moment. Ils sont alors également notifiés.

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	image		
0.32				P	
0.44				+	
				E	

2/ Chacun des médias de ce segment sont ensuite analysés, leurs extensités puis leurs intensités ³²⁴. Il est parfois utile de couper le son lors du visionnage, ou de ne diffuser que le son lors de l’écoute, pour préciser la perception du média concerné et elle seule.

Le résultat de cette analyse de chacun des médias est ensuite porté dans le tableau, ce qui est commun aux deux médias est surligné en jaune. Si les(s) zonage(s) ont été perçus et indiqués

³²² Voir au 5.3.3. *Retour d’expérience saison 2015*.

³²³ Exemple extrait de l’analyse de *Sémaphore* de Line Katcho développé au chapitre suivant.

³²⁴ Cet ordre peut différer en fonction des évidences propres à chaque segment et à chaque expérimentateur, parfois une des deux valences est plus évidente à percevoir que l’autre.

dans le tableau en première analyse, il devient possible de comparer ce résultat avec celui obtenu en seconde analyse des valences de chacun des médias. Dans ce cas la colonne « commentaire » pourra servir à indiquer la différence de perception entre les deux moments. Si aucune hypothèse n'a été formulée concernant les zonages, il est possible de compléter maintenant la cinquième colonne, à partir de l'analyse des valences qui vient d'être faite.

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	image		
0.32		Ext => concentré Int => fort ³²⁵	Ext => diffus Int => fort	P4 + E3	
0.44		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = faible		

3/ Une fois ces résultats obtenus et représentés, on peut examiner si des différences apparaissent entre ce qui a été perçu « globalement » et ce qui a été perçu pour chaque média séparément.

Ainsi, pour la première phase l'indication P4 laisserait supposer qu'a été perçu globalement les valences « diffus et fort ». Le seul média dont l'extensité a été décrite comme diffus étant le média image, on pourrait déduire que le média image a été d'une plus grande influence que le média son, dont l'extensité a été qualifiée de concentré.

La deuxième phase, notée E3 comparée à l'analyse de chacun des médias semble indiquer que la perception a également été préférentiellement à l'image dans la phase État, puisque seulement le média image présente une extensité qualifiée, là aussi, de diffus. Le média son semble avoir eu un rôle que nous pourrions qualifier d'*auxiliaire*. L'ensemble de l'hypothèse est alors indiqué dans la colonne « commentaire » :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	image		
0.32	0973-1318	Ext => concentré Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4 + E3	Pour les deux phases le média conducteur semble être l'image (Ext => diffus), appuyé pour partie par le son.
0.44		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = faible		

³²⁵ Les analogies de comportement sont surlignées en jaune.

4/ Enfin, ultérieurement, le segment est découpé à l'aide d'un logiciel, le rendant autonome du reste de l'œuvre. Il en sera fait de même avec chacun des segments de l'œuvre.

Discussion

Cette dernière étape de l'expérimentation, qu'est l'autonomisation du segment et de son analyse, l'objectivise et nous éloigne de ce que nous avons écrits de la relation et de la contextualisation. On pourrait penser que, plus qu'un éloignement, c'est une erreur méthodologique qui a pour résultat la destruction de l'objet même de l'étude ; mais il n'en est rien, puisque le but n'est pas l'analyse, mais la fabrication des moyens de l'analyse. C'est là, la raison d'être des aller-retours effectués entre hypothèses et expérimentations, conjectures et réfutations.

Sémaphore de 0'00'' à 1'11''

Il s'agit ici de reprendre le début de la pièce *Sémaphore* de Line Katcho ³²⁶, dont il a déjà été proposé une analyse plus haut, afin de voir de quelle manière se fait l'application de ce nouveau paradigme. L'œuvre ne finit pas à 1'11'' mais ce début devrait suffire à l'explicitation de cette expérimentation et des conclusions auxquelles elle permet d'aboutir.

On verra que deux segments, 1319-1590 et 1591-1928, semblent outrepasser, dans leur composition, qui semble être en trois phases, ce qui a été décrit plus haut comme étant les catégories et qui ne comprenaient, au maximum, que deux phases. En regardant la sixième colonne, on verra que des démarcations existent et que l'ensemble présente bien les structures attendues pour nos catégories. Il s'agit en fait de deux segments, « P » suivi de « ApP », dont on a voulu marquer l'enchaînement syntaxique. Cette façon de noter ce niveau d'organisation, qui se voulait une précision de l'ordre syntaxique, ne sera pas conservée car ne correspondant que très imparfaitement aux avancées présentées dans le paragraphe « Les deux plans du discours ».

³²⁶ Katcho, Line, extrait *Semaphore* de 0'00'' à 1'11''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/VOtV3c7FZZxLGaS>

Transcription - Évaluation des résultats obtenus

La lecture de chaque segment sera suivie d'un commentaire portant sur la manière dont a été traitée sa transcription :

1^{er} segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.6	0180 - 0821 ³²⁷	Ext => concentré	Ext => concentré	P2	Synchrèse dans P2
		Int => fort	Int => fort	+	
0.27		Ext = diffus Int = moyen	Ext = concentré Int = faible	E ?	

Tableau 22 - *Sémaphore*, 1^{er} segment. Transcription 2016 –

Le Processus, ici indiqué comme étant de type 2, est limpide quant à son écriture, qui rend bien compte de l'univocité³²⁸ des deux médias, orientés tout deux vers le concentré et le fort. Le surlignage en jaune est utile en ce qu'il permet de voir rapidement ce que résume le commentaire : les deux médias sont en synchrèse.

Catégorisée *E ?* il en va différemment avec la deuxième phase de ce segment, dont on voit qu'il n'est pas zonable au regard de l'équivocité maximale présentée par les deux médias. Un *Processus*+ *État* qui pourrait être « exemplaire », si l'on considère que l'énergie de la phase processus vient en quelque sorte se fragmenter dans l'*État* qui le clôt.

Par ailleurs l'exemple de cette phase catégorisée *E ?* est intéressante en ce qu'elle montre bien l'intérêt de ce type de transcription des valences et pourrait ainsi, à elle seule, justifier son emploi. Est-il possible de prendre le signe « ? » comme représentation d'un segment dont la caractéristique serait de présenter des valences aussi diverses que dans cet exemple ? Nous verrons à l'expérience, si le cas se produit de manière suffisamment fréquente pour qu'il soit utile de le penser en termes de catégorie.

³²⁷ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/9r3CsU7x2B3oF4m>

³²⁸ Au sens de « qui parle d'une seule voix ».

2^e et 3^e segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.27	0822-0943 ³²⁹	Réitération	Réitération	Fig. réit. 1	
0.30		Ext = concentré Int = faible	Ext = concentré Int = faible		

Tableau 23 - *Sémaphore*, 2^e segment. Transcription 2016 –

Ce deuxième segment *Figure(s) réitérée(s)* semble ici décrit sans ambiguïté. Il faut considérer que l'indication en zone 1 est relative à son environnement immédiat. Cela n'est en effet possible qu'en contexte, les notions « faible/fort » et « concentré/diffus » étant des notions relatives.

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.30	0944-0972 ³³⁰	Réitération	Réitération	Fig. réit. 2	
0.32		Ext = concentré Int = fort	Ext = diffus Int = fort		

Tableau 24 - *Sémaphore*, 3^e segment. Transcription 2016 –

On voit par ailleurs qu'il a été possible de distinguer deux *Figure(s) réitérée(s)* là où précédemment³³¹ on n'en trouvait qu'une, allant de 0.27 à 0.32. Cela tient à l'indice 2 de ce segment qui semble indiquer la prépondérance du son dans la perception, rompant avec l'équilibre qui existait précédemment entre les médias. Ce deuxième Fig.réit. renforce ainsi en intensité ce qu'il semble avoir perdu en cohérence dans la matière (extensité), annonçant peut-être par cette poussée qui bouscule la cohérence de la réitération, le segment suivant.

³²⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oWjjQeWFEL7aqbs>

³³⁰ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/DG7eippRk5daQS2>

³³¹ Voir l'analyse de ce passage de *Sémaphore* dans le 5.3.1.Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations. - *Sémaphore* : trois exemples de catégorisation problématique.

4^e segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.32	0973-1318 ³³²	Ext => concentré Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4	Pour les deux phases le média conducteur semble être l'image (Ext => diffus), appuyé pour partie par le son.
0.44		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = faible	E3	

Tableau 25 - *Sémaphore*, 4^e segment. Transcription 2016 –

Dans ce segment le commentaire « Pour les deux phases, le média conducteur est l'image, appuyé pour partie par le son. » apporte pour le P4 une précision indiquant que l'extensité de l'image (vers diffus) l'a emporté sur celle du son (vers concentré), dans la perception qu'ont eu de ce segment les expérimentateurs. De la même manière pour le E3, l'extensité égale dans le diffus de l'image a été prépondérante dans la perception des participants. L'équilibre se trouverait donc ici établi en faveur de l'extensité « diffus » de l'image.

5^e et 6^e segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.44	1319-1590 ³³³	Ext => concentré Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4	Le média conducteur semble être l'image (Ext => diffus), appuyé pour partie par le son.
0.52/53		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = fort	ap +	
		Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P3	

Tableau 26 - *Sémaphore*, 5^e segment. Transcription 2016 –

Comme déjà mentionné plus haut ce « segment » comporte en fait deux segments : le premier, un Processus de type P4, semble ramener la perception vers une prédominance du média son ; le deuxième, segment est catégorisé apP3. Après une phase appui (ap) non-zonable du fait de l'équivocité maximale présentée par les deux médias, il me semble trouver dans la phase processus (P3) une sorte de rééquilibrage des énergies, ce que semble traduire la représentation

³³² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/i81PSPSiMlrzB1N>

³³³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/v10aANOXTAHa1GC>

de la perception des deux médias. Tout se passe ainsi comme si l'énergie du dissensus, présent dans l'Ap, trouvait à se fédérer dans le consensus en P3.

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.52/53	1591-1928 ³³⁴	Ext => concentré Int => fort	Ext => concentré Int => fort	P2	
0.56		Ext = concentré Int = fort	Ext = concentré Int = fort	ap +	
1.04		Ext => diffus Int => fort	Ext => concentré Int => faible	P ?	

Tableau 27 - *Sémaphore*, 6^e segment. Transcription 2016 –

Ici aussi, ce qu'il serait peut-être plus légitime d'appeler « fragment », comporte deux segments : le premier a été perçu comme un Processus de type P2, ce que semble confirmer l'analyse des deux médias ; le second segment est catégorisé apP ?, et se présente tout d'abord par une première phase *appui* (ap) pour laquelle les valences (extensité = concentré et intensité = fort) restent égale à ce qui a été porté par le Processus P2 précédent. Lui succède le Processus P ?, inzonable, et cela même par l'analyse, car contradictoire dans ses composantes.

À cette lecture des segments 5 et 6, apparaît la similarité formelle due à l'enchaînement P+apP. Cette structure a été relevée par l'ensemble des expérimentateurs comme un tout syntaxique cohérent, et pourrait à ce titre être pensée comme une proposition telle que discuté plus haut dans le paragraphe intitulé « Les deux plans du discours ».

7^e segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.04 1.09	1929-2070 ³³⁵	Ext = divers Int = divers	Ext = divers Int = divers	Elnfpst	Multiples directions, diversité du propos

Tableau 28 - *Sémaphore*, 7^e segment. Transcription 2016 –

³³⁴ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/kvW6OE47ugG61qp>

³³⁵ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Cugbel89VEkYLdc>

Ce 7^e segment semble la représentation idéale de l'Élément(s) ne formant pas structure temporelle : la multiplicité des comportements manifestés et l'impossibilité de prévoir un devenir. Ici on ne trouve pas de direction fédérée mais de multiples directions visuelles et sonores.

8^e segment

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.09	2071-2147 ³³⁶	Ext = concentré	Ext = concentré	ap + P1	
		Int = fort	Int = fort		
1.11		Ext => diffus	Ext => diffus		
		Int=> faible	Int=> faible		

Tableau 29 - *Sémaphore*, 8^e segment. Transcription 2016 –

Dans ce 8^e et dernier segment il est légitime de considérer que n'est véritablement perceptible que le Processus, tant le segment est court et la pente, entre les deux phases, peu abrupte. Il se passe pourtant quelque chose en début de ce Processus qui semble le générer, à partir de quoi il a lieu dans un lien de causalité³³⁷.

En conclusion à cette analyse

Il semble devoir être retenu de cette pratique de l'analyse - à partir du schéma tensif divisé en quatre zones, illustrée ici par cet exemple de transcription de *Sémaphore* de Line Katcho - quatre points qui vont être développés maintenant et qui vont nous amener à conclure sur un aménagement décisif concernant la division de ce schéma tensif.

a) Notre capacité à décrire ce qui est en acte dans notre perception semble avoir été élargie aussi bien dans la description de ce que l'on peut nommer les composantes de chacun des deux médias que sont les valences extensité et intensité, que dans la description de la relation entre ces valences au sein d'un même segment.

³³⁶ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/19xKMBJsQqAhez4>

³³⁷ Nous le verrons au 5.4.3 *Division triadique du schéma tensif*. avec l'Unité-Geste

b) Nous avons également progressé dans nos capacités de dire la relation en regardant les variations de ces valences, semblances et dissemblances, d'un segment à son prédécesseur et à son successeur. Ceci pourrait nous conduire à la possibilité de dire s'il existe des ruptures et des continuités dans le discours que tient l'œuvre, de dire où elles se tiennent ainsi que leur nature.

c) Dans le cas de l'analyse d'un Processus, autant il semble pertinent de prétendre discerner si l'on va vers le fort ou le faible, le concentré ou le diffus, autant *être* diffus ou *être* fort semble problématique. Peut-être serait-il plus intéressant, puisque l'œuvre s'exprime en termes de discursivité, de penser *syntactiquement* en termes de continuité ou de rupture. Il serait possible de dire alors qu'il existe, entre les segments, par exemple une continuité dans le média image et une rupture (ou discontinuité) dans le média son ?

d) Est apparue la difficulté à différencier certains segments entre eux. Ainsi, dans l'exemple précédent, ont été nommés P4 les 4^e et 5^e segments bien qu'ils ne correspondent pas à la description donnée préalablement, « Son intensité allant vers "fort" et son extensité tendant vers "diffus", la direction est perçue comme une ligne qui irait de la zone 1 vers la zone 4. ». En effet, dans ces exemples, l'image seule remplit les conditions requises, le son ne remplissant pour sa part que la première d'entre elles : « Son intensité allant vers "fort" ». Le problème est que son extensité tendant vers « concentré », il faudrait le penser comme un P2. Nous devrions alors nommer P4 le Processus que conduit l'image et P2 celui mené par le son. *Quid* alors, de la démarche suivie jusqu'ici concernant la *synthèse perceptive* de l'audio-spectateur ? Il a ainsi été choisi de donner la préférence à la perception du moment, P4, parce que majoritaire, mais, bien qu'ayant été argumenté, le choix de ce point de vue particulier pourrait desservir les objectifs poursuivis.

Jusqu'ici la direction des Processus est le résultat de la rencontre d'une extensité qui « tend vers » *et en même temps* d'une intensité qui « tend vers ». On voit que l'expression de directions pour lesquelles une seule des deux valences s'exprimerait fait défaut dans ce tableau. Il semble donc qu'il manque, pour représenter ces Processus, la capacité d'exprimer les directions pour lesquelles l'une des deux valences ne s'exprimerait pas.

Il existe une façon qui permettrait de pallier ce problème, elle consiste à diviser de façon *triadique* le schéma tensif, permettant les précisions qui font actuellement défaut.

5.4.3. Division triadique du schéma tensif

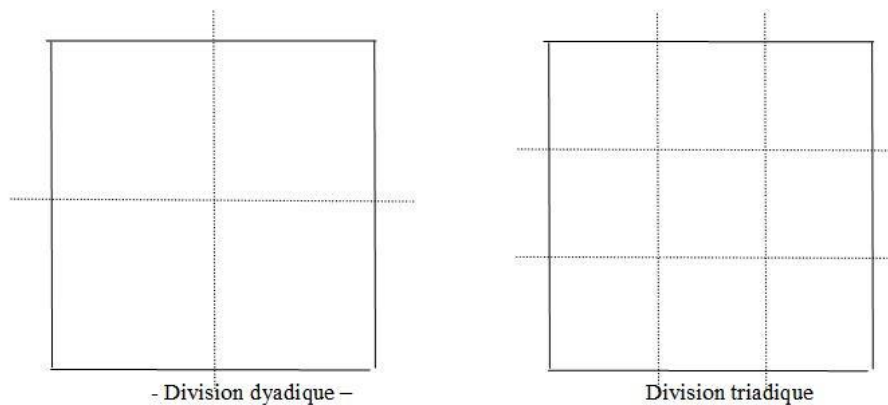


Tableau 30 – division schéma tensif – 2016 –

Afin d’être en possibilité de résoudre ce problème, nous expérimenterons une division triadique du schéma tensif. Seront ainsi dégagées des zones médianes, qui permettront d’exprimer les segments qui n’étaient représentables, jusque-là, que de façon partielle. Avant cela il faut revenir sur les notions Intensité et Extensité afin de les préciser.

Nouvelles définitions : Intensité – Extensité

Ces deux valences sont utilisées pour spécifier la perception de la transformation qui s'opère dans le temps sur la matière audiovisuelle (Extensité) via l'énergie (Intensité). Ces valences n'expriment aucune vérité intrinsèque, relation unique parce que vécue par un sujet unique, l'analyse de cette relation est par conséquent tout aussi subjective.

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



Tableau 31 – Extensité – 2016 –

La valence « Intensité » s'applique aussi bien au son dans la variation de son amplitude, vers le faible ou vers le fort, qu'à l'image dans la variation de sa luminosité. Elle peut également, comme mentionné plus haut, s'appliquer aux variations de vitesse d'émission, sonore ou lumineuse etc. Il s'agit d'un indicateur de la variation de la quantité d'énergie perçue.

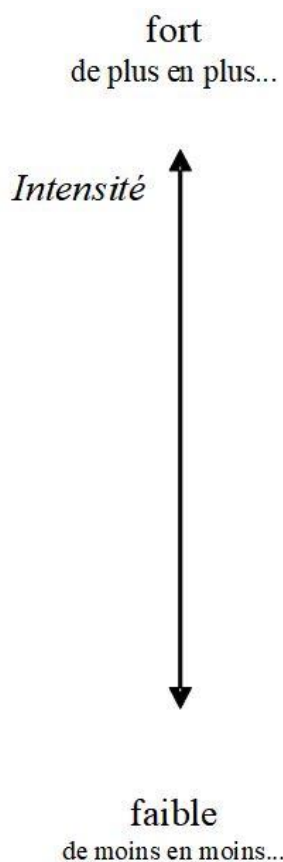


Tableau 32 – Intensité – 2016 –

On nomme « processus »³³⁸ un profilé temporel perçu comme orienté suivant une *direction*. Ceci implique la perception d'au moins un facteur de variation perçu, par analogie de comportement, soit simultanément sur chacun des deux médias, soit alternativement sur l'un puis l'autre des deux médias. Il arrive également que le segment soit perçu selon une direction via un seul des deux médias, l'autre pouvant alors indiquer comme une *modalité de l'action*.

Direction

À partir de son vécu antérieur immédiat, ce que Husserl nomme *rétenion*³³⁹, 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*. Nous appelons *direction* la ligne virtuelle qui relie le moment originel de ce processus à son hypothétique achèvement.

Le processus peut prendre des formes très diverses selon que la variation concerne le nombre d'objets perçus (apparition ou disparition d'objets, tant sonores que visuels), les changements de matière (le granuleux devient lisse ou inversement...). La variation peut également concerner l'amplitude ou l'intensité sonore et lumineuse, le déplacement spatial et même l'accélération ou la décélération d'une variation. Il s'agit d'une liste non exhaustive, puisque basée sur la métaphore, perpétuelle création...

³³⁸ Du moment que le terme processus n'est plus utilisé comme nom propre d'une catégorie, il redevient nom commun et sera donc écrit dorénavant sans majuscule.

³³⁹ *Rétenion* (retenue mémorielle immédiate) et *protention* (projection vers l'à-venir immédiat) sont les termes que propose Edmund Husserl pour définir l'*attention* qui est conscience du temps du sujet qui observe le phénomène.

Pour caractériser cette direction, j'emprunte à l'analyse tensive de Fontanille et Zilberberg ³⁴⁰ le schéma tensif qui, découpé cette fois de façon triadique et non plus dyadique, permet de nommer 8 types de processus suivant leur direction. Ce schéma réunit les deux valences, l'extensité est représentée par un vecteur, qui va du concentré au diffus et l'intensité par un vecteur qui va du fort au faible :

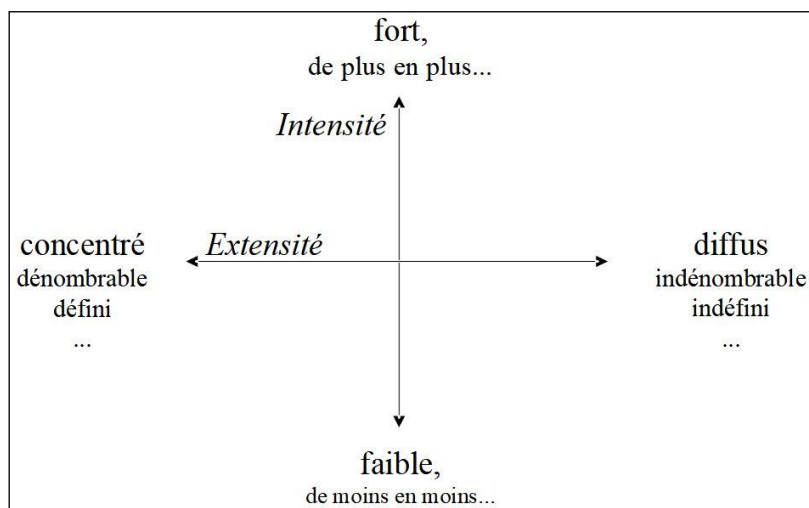


Tableau 33 – Schéma tensif – 2016 -

En divisant cet espace en deux triades, l'une s'appliquant à l'intensité l'autre à l'extensité, on obtient les huit directions possibles pour représenter le processus :

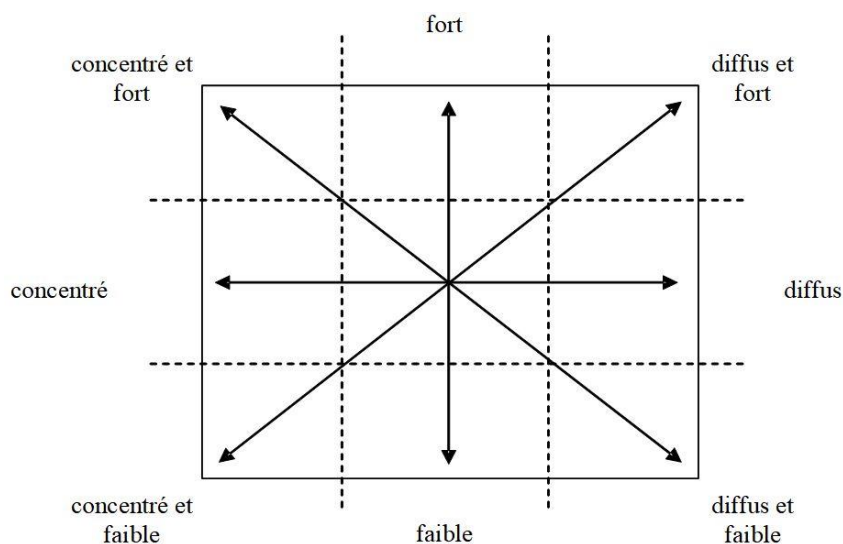


Tableau 34 – Division triadique du schéma tensif – 2016 -

³⁴⁰ FONTANILLE, Jacques ; ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, op. cit.

Il est alors possible de nommer les processus obtenus de la façon suivante :

- P1 : processus pour lequel l'extensité est perçue comme allant vers le concentré et l'intensité comme allant en diminuant ³⁴¹.
- P2 : processus pour lequel la matière semble aller se concentrant alors que l'intensité, cette fois, reste égale.
- P3 : l'extensité va vers le concentré et l'intensité va en augmentant.
- P4 : l'extensité semble sans changement et l'intensité paraît augmenter.
- P5 : le processus semble aller vers un gain d'intensité mais la matière nous paraît maintenant se diffuser, aller vers l'indénombrable ou l'indéfini ³⁴².
- P6 : l'intensité ne varie pas et la matière se diffuse
- P7 : l'intensité diminue et la matière se diffuse
- P8 : l'intensité diminue alors que l'extensité reste égale.

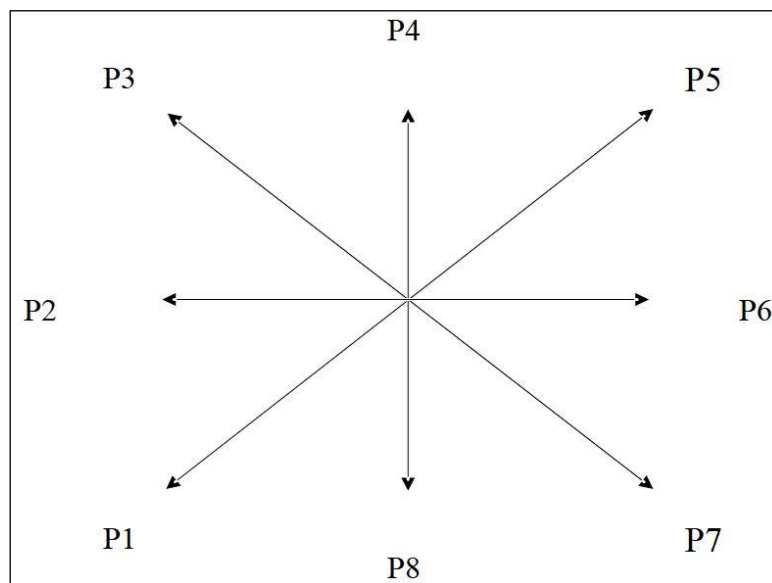


Tableau 35 – Les huit processus – 2016 –

³⁴¹ Exemple de P1. Boucher, Myriam, extrait de *Cités*, 6705-7096.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/e0AYUj7IBkKIUL0>

³⁴² Exemple de P5 Corbeil-Perron, Maxime, extrait de *Ghostly*, 2948-4796.mp4. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/HF523sNGTZqxVvK>

Certains segments, parce que inscrits dans un temps court, sont perçus comme une unité - une seule action, un seul geste - bien que lorsqu'on les analyse ils apparaissent comme composés de plusieurs phases. Nous les appelons *Unité-Geste*³⁴³. À partir de ce moment de la recherche, la notion de « phase Etat », qui persistait depuis le début de cette saison 2016, va disparaître pour se fondre dans celle d'« Unité-Geste ».

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* ; nous proposons de la noter *apPab*. On peut trouver cette catégorie U.G. suivant deux autres modalités, la première réunit les deux premières phases, appui-projection que l'on notera *apP*, la seconde réunit les deuxième et troisième phase, projection-aboutissement, notée *Pab*. Pour désigner la phase *P*, que nous avons initialement nommée *Processus*, il a été préféré l'appellation *projection*. Deux raisons nous y ont conduit, premièrement, le besoin de différencier ce qui se présente comme une phase, partie d'un tout plus vaste, de ce qui est perçu comme un segment, se présentant seul, deuxièmement, la direction n'est que rarement définissable par la perception immédiate car la phase n'a pas véritablement de durée mais est perçue comme un passage dont le début, d'où elle provient, et la fin, là où elle projette, ne lui appartiennent pas en propre. Elle leur emprunterait plutôt, à ce début et à cette fin, ce qui la caractérise pour nous qui la percevons.

Cette catégorie U.G., parce qu'elle sert de lien entre les propositions, semble remplir dans le discours de l'œuvre audiovisuelle, une fonction analogue à celle que remplit la conjonction pour les phrases complexes dans la langue écrite ou parlée. Elle pourrait être l'indice de

³⁴³ En mai 2016, au colloque international interdisciplinaire *L'émergence en musique : dialogue des sciences* dans le cadre du festival aCROSS, lors des séances de questions qui ont fait suite à ma communication "L'émergence de la sémiose temporelle dans la vidéomusique", François Delalande m'a demandé si nous avions trouvé des segments présentant 3 phases, s'étonnant que ça n'ait pas été le cas... En mai 2017, à la journée d'étude MODELES DU MOUVEMENT - MODELES D'INTERFACE : les apports de la technologie à la pédagogie des arts, manifestation organisée par les Universités de Versailles-Saint-Quentin-en-Yveline, Paris Est et l'École Musicale Artistique de Vitry sur Seine, lors de ma communication "Relation dialogique et flux temporel : un atelier d'expérimentation au laboratoire MIM", j'ai eu le plaisir d'échanger de nouveau avec lui et l'ai remercié d'avoir attiré mon attention sur ce que nous avons depuis découvert et nommé *Unité-Geste*.

l'existence d'une pensée rhétorique dans les œuvres intermédia et plus particulièrement vidéomusiques.

5.4.4. Retour sur hypothèse, deux plans du discours

Nous reprenons ici la méthode de transcription décrite au 5.4.2.³⁴⁴ mais en y intégrant les aménagements qui nous ont semblé nécessaires, développés au 5.4.3.³⁴⁵ Nous sommes maintenant en possibilité de discriminer huit processus en fonction de leur direction ; nous avons également décrit une fonction que nous avons appelée Unité-Geste, dont l'usage semble être de relier entre eux les segments de durées plus importantes. De façon à éviter la confusion entre différentes interprétations, élaborées à différents moments, nous considérerons dans ce chapitre que l'hypothèse concernant l'existence de deux plans temporels différenciés, enchâssés l'un dans l'autre, est comme vérifiée par l'expérience. Ainsi, pour la bonne compréhension de ce qui va suivre, la terminologie utilisée sera la suivante : on distinguera la *phrase* des *propositions*, qui sont ses constituantes³⁴⁶, elles-mêmes composées des profilés temporels que nous avons relevés sous l'appellation *segments* lors de nos précédents travaux de segmentation.

Pour chacune des œuvres seront mises en parallèle l'ancienne transcription, proposée lorsque nous avons présenté cette hypothèse de deux plans du discours³⁴⁷, et la nouvelle méthode de transcription³⁴⁸, ceci afin de comparer leurs résultats et d'éventuellement mieux renseigner la manière dont nous les avons obtenus. Nous commencerons par *Circle Sphere*, ensuite nous reprendrons le début de *vrai(semblable)ment* puis ce sera le début de *Contre Sens*.

³⁴⁴ C.f. chapitre 5.4.2. *Transcription et analyse #1*.

³⁴⁵ C.f. chapitre 5.4.3. *Division triadique du schéma tensif*.

³⁴⁶ C.f. chapitre 5.3.2. *Les deux plans du discours*.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Méthode décrite au chapitre 5.4.2. *Transcription et analyse #1* complétée par le chapitre 5.4.30. *Division triadique du schéma tensif*.

Nous commencerons, pour ses qualités de clarté d'énonciation, par cette pièce de Matthew Schoen³⁴⁹. Pour rendre visible l'évolution de nos outils d'analyse, due notamment à l'hypothèse Unité-Geste et à la division triadique du schéma tensif, sera retranscrite, segment après segment, l'ancienne transcription, telle que nous l'avons laissée en 2015 lorsque nous avons discuté l'hypothèse de deux plans du discours. Succédera, pour chaque segment, la proposition d'une nouvelle analyse, chaque segment sera suivi d'une discussion, dans laquelle on trouvera explications et commentaires. Pour la partie ancienne le tableau est repris à l'identique, pour la partie nouvelle sera repris le mode de présentation qui convient, inauguré précédemment³⁵⁰ avec *Sémaphore*.

Transcription - Évaluation des résultats obtenus

- 1^{ère} proposition³⁵¹ :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.00 0.11	P	A1

Tableau 36 – *Circle Sphere*, 1^{ère} prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.08	0001-0269	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A1 Le segment se trouve segmenté en P5 et U.G.
0.08 00.11	0270-0360			U.G. (apP)	

Tableau 37 - *Circle Sphere*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 -

³⁴⁹ Schoen, Matthew, *Circle Sphere*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Q9OfklSqXffo5Ai>

³⁵⁰ Voir dans le 5.4.2. *Transcription et analyse #1 : Sémaphore* de 0'00'' à 1'11''.

³⁵¹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/eYtqhHIELBa516C>

Discussion 1^{ère} proposition

Les précisions apportées sont conséquentes. La structure A1 est confirmée dans son articulation avec la proposition suivante, A2, par une Unité-Geste de type appui-projection. Sa description gagne en précision, le processus est maintenant qualifié par sa direction comme allant vers diffus et fort pour les médias image et son (P5).

- 2^e proposition ³⁵² :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.11 0.23	P	A2

Tableau 38 - *Circle Sphere*, 2^e prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.11 00.19	0361-0603			Elnfpst	A2 Elnfpst = multiples directions
0.19 00.21	0604-0706	réitération	Ext => concentré Int =	P2	
0.21 00.23	0707-0753			U.G. (apP)	

Tableau 39 - *Circle Sphere*, 2^e prop. Transcription de 2016 –

Discussion 2^e proposition

Ici aussi, et plus encore peut-être que pour le 1^{er} segment, les précisions apportées sont importantes : la proposition A2 est confirmée dans son articulation avec la proposition suivante, A3, par l'Unité-Geste de type appui-projection et le fait d'être en possibilité de définir la direction du processus (P2) nous a permis de le différencier des multiples directions de l'Elnfpst

³⁵² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/P5c6X5t6jnYCKjE>

auquel il succède. Nous avons ainsi pu distinguer trois types de temporalité là où nous n'en avions qu'un précédemment.

- 3^e proposition ³⁵³ :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.23 0.31	P	A3
0.31 0.38	Pab	Pab

Tableau 40 - *Circle Sphere*, 3^e prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.23 00.28	0754-0892	Réitération	Réitération Ext => diffus Int => faible	P7	A3 P7 : Int. image => décélération.
0.28 00.31	0893-0957	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
0.31 0.35	0958-1066			U.G (apPab)	

Tableau 41 - *Circle Sphere*, 3^e prop. Transcription de 2016 –

Discussion 3^e proposition

La proposition A3 est confirmée pour ce qui concerne son articulation avec la première proposition de la phrase suivante, B1, par l'U-G de type appui-projection-aboutissement. Nous ne segmentons plus à 0.38 mais à 0.35, appliquant ainsi ce que nous avons posé précédemment concernant les U.G. ³⁵⁴.

³⁵³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/8RoEJlOvOJLGQQy>

³⁵⁴ Voir dans le 5.4.3. Division triadique du schéma tensif. L'Unité-Geste occupe une durée qui n'excède jamais 5 secondes sans quoi elle perdrait ce qui fait que nous la reconnaissons comme faisant sens : l'unité et le geste.

- 4^e proposition ³⁵⁵ :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.38 0.41	Fig.réit.	B1
0.41 0.52	E + P	B2

Tableau 42 - *Circle Sphere*, 4^e prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.35 0.44	1067-1335			Elnfpst	B
0.44 0.48	1336-1469	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	P?	Elnfpst : multiples directions
0.48 0.52	1470-1575	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	P7 : vers l'indéterminé (gris homogène)
0.52 1.00	1576-1822			Elnfpst	Autre sémiose, écrits, générique de fin.

Tableau 43 - *Circle Sphere*, 4^e prop. Transcription de 2016 –

Discussion 4^e proposition

Les propositions nommées précédemment B1 et B2 apparaissent maintenant comme unifiées. Dans cette dernière partie le discours de l'œuvre ne connaissant aucune césure, nous considérons par conséquent cette proposition comme une seule phrase « B ».

Loin d'être une limite de la représentation il apparaît que le moment « indéterminé » du segment noté P ? est particulièrement bien rendu par cette représentation « ? », les valences des deux médias ne s'accordant en rien ³⁵⁶, déconstruisent le processus, créant comme un sentiment d'inabouti, un vide de sens.

³⁵⁵ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/1Fyy1jVgxzzEv47>

³⁵⁶ Dans les deux médias l'extensité comporte bien l'indication « diffus » mais elles diffèrent par ce qui précède cette indication : dans le cas du son elle est précédée du signe « = » qui indique une staticité, alors que dans le cas de l'image elle est précédée du signe « => » qui indique que l'extensité va vers diffus (Processus P6).

Analyse des résultats

Pour les trois propositions, A1, A2, A3 et la phrase B, notre nouvelle méthode d'analyse a apporté des précisions. Nous avons tout d'abord été en capacité de préciser la manière de devenir de chaque segment, également la syntaxe du premier plan du discours en relevant les trois U.G. qui structurent la pièce. Voici un résumé de ce que nous sommes en capacité de dire de *Circle Sphere* par une analyse succincte, réalisée à partir de la transcription que nous avons faite précédemment.

La pièce commence par deux premières propositions, A1 et A2, qui apparaissent comme deux tentatives de mutation. Il semble que, par la seule combinaison des composantes du cercle, A1 et A2 aient toutes deux la velléité de générer l'image, visuelle et sonore, d'une dimension imaginaire, peut-être extérieure à l'écran... Il faudra attendre la troisième proposition, A3, pour que, grâce à l'accumulation de l'énergie, soudainement libérée de l'appui de la dernière des trois Unités-Gestes, l'énergie trouve à aboutir et « traverse » enfin l'écran pour passer dans ce qui, au vu des distorsion subies par le cercle, semble être une autre dimension. Vient alors la deuxième phrase, notée B, qui cahote dans l'indétermination temporelle (Elnfst), véritable contre-coup de la difficile mutation vécue en A3, pour se retrouver comme fragmentée, disloquée, dans le processus qui suit, noté P?, littéralement inqualifiable, indicible. À la suite de cette ultime fracture, l'énergie se dissipe, et disparaît au bénéfice d'une autre sémiose, un texte écrit qui, remplissant la fonction de générique de fin, vient nous faire savoir que nous quittons l'œuvre.

Comment faut-il penser le fait que de 0.23 à 0.28 les réitérations, mentionnées dans le Tableau 40 comme existantes dans les deux médias n'apparaissent pas dans l'appellation du segment, catégorisé P7 ? Faut-il en conclure que le processus « entraîne » avec lui la conscience du temps de l'audio-spectateur ? La transcription de 2015, dans laquelle n'était notée comme perçu que le processus (P), semble appuyer ce point de vue. Le segment de 0.19 à 0.21 pose un problème similaire bien qu'en partie amoindrie du fait que la réitération est perçue dans un seul média. Ici également le processus exprimé par l'autre média semble l'emporter dans la perception. Il apparaît pourtant peu vraisemblable que ces réitérations restent sans effet, et ceci nécessite une recherche plus approfondie concernant les moyens de mieux rendre compte des perceptions que l'on pourrait dire « composites ».

De la même manière que pour *Circle Sphere*, voyons maintenant comment il est possible de transcrire *vrai(semblable)ment*³⁵⁷ à partir des nouvelles propositions théoriques et pratiques. Pour cela nous allons suivre la même procédure que précédemment : nous retranscrivons chacun des segments dans la transcription de 2015, proposée lorsque nous avons discuté l'hypothèse de l'existence de deux plans du discours, et ferons succéder à chaque segment la formulation issue de nos dernières hypothèses, le nouveau schéma tensif entraînant huit processus et l'Unité-Geste.

Transcription - Évaluation des résultats obtenus

- 1^{ère} proposition³⁵⁸ :

Segment A1 – limites : 0' à 0'18''

Délimité dans le temps

Deux phases

Processus + État de 0' à 0'13'' puis de 0'13'' à 0'18''

Tableau 44 - *vrai(semblable)ment*, 1^{ère} prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.05	0001-0208	Ext = Int => fort		P4	A1 L'énergie de P4 trouve à se continuer en P3, on entend d'abord ce qu'on voit ensuite
0.05 0.08		Ext = Int =	Ext => concentré Int => fort	P3	
0.08 00.13	0209-0334	Ext = diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.13 0.18	0335-0461	multiples directions	Pas de direction	Elnfpst	
					Elnfpst multiples directions

Tableau 45- *vrai(semblable)ment*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 -

³⁵⁷ MOREAU, Jean-Pierre, extrait *vrai(semblable)ment* de 0'00' à 1'23''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/1KRqiGuBxG5qprW>

³⁵⁸ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/1D7JYafVJ7lxlIX>

Discussion 1^{ère} proposition

Dans cette première proposition, notée A1, là où précédemment nous ne discernions qu'un profilé temporel composé de deux phases, nous sommes maintenant en capacité d'en différencier quatre ³⁵⁹.

La phase *Processus* de la première manière et ses limites (0.00-0.13) est reconnaissable dans la succession de P4, P3 et P5. La phase *État* est reconnaissable dans notre Élément(s) ne formant pas structure temporelle, ses limites (0.13-0.18) le sont également.

On distingue de façon satisfaisante dans ce tableau comment se propage l'action, du fait que cette propagation est surlignée de jaune : l'énergie semble venir de l'audio par P4, se diffuser dans le visuel d'abord par P3, puis par P5. Ensuite, l'énergie de cette première partie semblant n'avoir pas été entièrement utilisée, l'Elnfst, multiples directions dans le son et sans direction dans l'image laisse comme une énergie résiduelle, métastable.

- 2^e proposition ³⁶⁰ :

Segment A2 – limites : 0'18'' à 0'31''

Non délimité dans le temps

Processus non délimité dans le temps

Tableau 46 - *vrai(semblable)ment*, 2^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.18 00.31	0462-0780	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int =	P1	A2

Tableau 47 - *vrai(semblable)ment*, 2^e prop. Transcription de 2016 -

³⁵⁹ Cela évoque un moment antérieur de la recherche. En 2013 nous percevions ce segment comme étant composé de trois parties que nous avons nommées : de 0' à 0'08 « variation d'intensité » ; de 0'08 à 0'13 « spatialisation » ; de 0'13 à 0'18 « spatialité ». Voir dans le 5.1.1. *Les analogies de comportement Exemple 1/vrai(semblable)ment, de 0'' à 0'31''*.

³⁶⁰ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/SIPqg790XSIDV6m>

Discussion 2^e proposition

Cette nouvelle analyse confirme et précise le processus ³⁶¹ de la première manière par un P1 pour lequel les limites sont bien identiques. L'énergie revient par le son, média antérieurement porteur de l'énergie résiduelle.

- 3^e proposition ³⁶² :

Segment A3 – limites : 0'31'' à 0'40''

Délimité dans le temps

Deux phases

État + Processus de 0'31'' à 0'37'' puis de 0'37'' à 0'40''

Tableau 48 - *vrai(semblable)ment*, 3^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.31 0.38	0781-0956			Elfpst 0 direction	A3
0.38 0.40	0957-0990			U.G. apP	

Tableau 49 - *vrai(semblable)ment*, 3^e prop. Transcription de 2016 -

Discussion 3^e proposition

Ici également nous obtenons une confirmation pour les limites ³⁶³ et une précision quant à la nature de ce que nous nommions la phase *État*, dont la caractéristique est le manque de direction et qui, pour l'Elfpst, est précisé ici par l'indication « 0 direction ».

³⁶¹ En 2013 nous le nommions « focalisation ». Voir dans le 5.1.1. *Les analogies de comportement* : Exemple 1/*vrai(semblable)ment*, de 0'' à 0'31''.

³⁶² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/UeEt9YiR3sIAclf>

³⁶³ On relève un écart d'une seconde entre la transcription 2015 (0.37) et celle de 2016 (0.38), ce qui n'est pas significatif au regard de ce que nous catégorisons en État+Processus ainsi qu'au regard des conditions de relevé du time code. Voir le 4.3. Description du protocole expérimental.

- 4^e proposition ³⁶⁴ :

Segment A4 – limites : 0’40’’ à 1’08’’
Non délimité dans le temps
Figure(s) réitérée(s)

Tableau 50 - *vrai(semblable)ment*, 4^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.40 1.10	0991-1720	réitération	réitération	Fig.réit.	A4

Tableau 51 - *vrai(semblable)ment*, 4^e prop. Transcription de 2016 -

Discussion 4^e proposition

Les relevés de temps sont confirmés. Nous obtenons également une précision sur la nature du segment grâce à l’indication d’une présence de réitérations dans chacun des deux médias.

- 5^e proposition ³⁶⁵ :

Segment A5 – limites : 1’08’’ à 1’’23’’
Délimité dans le temps
Phase unique
Processus délimité dans le temps

Tableau 52 - *vrai(semblable)ment*, 5^e prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.10 1.21	1721-2008	Ext => concentré Int => faible	réitération	P1	A5
1.21 1.23	2009-2068	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int => faible	P1	

Tableau 53 - *vrai(semblable)ment*, 5^e prop. Transcription de 2016 -

³⁶⁴ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Qbkknd9QGA1DIAH>

³⁶⁵ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/yVnnUR8cr0l5dIA>

Discussion 5^e proposition

Cette fois la proposition est exprimée en deux segments, deux processus, et non plus en un seul. Cela nous permet de montrer qu'il existe une continuité entre le premier P1 - qui concerne le média son uniquement, et l'expansion - pourrait-on dire - aux deux médias dans le second P1. Cela a pour conséquence de donner à voir, par la continuité de comportement du son, une continuation du discours. Le tout semble, par disparition progressive de la matière et de l'énergie, conduire *al niente*. Cette façon de faire circuler l'énergie d'un média vers l'autre, afin de clore cette phrase constituée de cinq propositions, rappelle la manière observée dans la première proposition.

Analyse des résultats

Les limites des propositions repérées par la première analyse ne sont pas désavouées mais deviennent, au contraire, susceptibles d'être explicitées plus clairement.

Nous avons progressé dans la capacité de décrire ce qui est apparent, ce qui fait sens dans la perception, et nous avons notamment observé dans deux propositions - la première A1 et la dernière A5 - une capacité à faire circuler le profilé temporel d'un média à l'autre, ce que l'on peut désormais relever comme une composante essentielle de la qualité *polyphonique* de l'intermédia.

Nos outils d'analyse permettent ainsi de montrer comment circule l'énergie entre les médias, ce qui semble un bon indicateur de l'avancée de nos travaux. Nous sommes en possibilité de confirmer l'hypothèse posée au chapitre 5.3.2., concernant l'existence de deux plans du discours, à ceci près que précédemment la proposition ne comportait qu'un seul segment alors qu'il s'avère qu'elle en comporte souvent plus d'un, au vu des précisions obtenues lors des exemples précédents.

De manière à comparer les résultats obtenus, et comme pour la transcription précédente, chaque segment sera transcrit dans la version de 2015, suivi de sa transcription nouvelle version. Nous ferons suivre l'ensemble d'un point de discussion pour l'analyse du résultat de cette confrontation, tel qu'il nous semble qu'il apparaît.

Transcription - Évaluation des résultats obtenus

- 1^{ère} proposition³⁶⁷ :

Segment A1 – limites : 0' à 0'45''

Non délimité dans le temps

Processus non délimité dans le temps

Tableau 54 – *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription de 2015 –

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 0.21	0001-0421	Ext = Int => fort	=	P4	A1
0.21 0.29	0422-0583	Ext => diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.29 0.45	0584-0912	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	

Tableau 55 – *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 –

Discussion 1^{ère} proposition

D'une manière qui rappelle ce que nous avons rencontré dans la transcription précédente, la nouvelle transcription est de beaucoup plus éloquente et détaillée que l'ancienne. La méthode de catégorisation des segments, appliquée ici, apporte des détails jusque-là invisibles

³⁶⁶ MOREAU, Claude, Texte, vidéo & MOREAU, Jean-Pierre, musique, extrait *Contre Sens* de 0'00'' à 1'29''. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/n9jwNIq3sBi1ymZ>

³⁶⁷ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/4714vsi3p6ZaC1J>

concernant le processus. Le constat du peu d'intérêt de la qualification « non délimité dans le temps » pour l'analyse a déjà été fait ailleurs ³⁶⁸, voici la démonstration que nous avons trouvée là plus explicite.

Le début de cette pièce semble construit de manière assez semblable au début de la pièce précédente, avec une progression de l'intensité (P4) du média son uniquement, qui s'étend à la valence extensité du son et gagne l'image dans ses deux valences (P5), pour finir par fédérer les deux médias dans un même P5. On voit bien dans ce tableau comment se propage l'action : la propagation est surlignée de jaune.

- 2^e proposition ³⁶⁹ :

Segment A2 – limites : 0'45'' à 0'51''					
Délimité dans le temps					
Deux phases					
État + Processus					

Tableau 56 – *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.45	0913-1042	Ext=> concentré	Ext => concentré	P2	A2
0.51		Int =	Int =		

Tableau 57 – *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription de 2016 -

Discussion 2^e proposition

Il est possible de comprendre le perçu qui est décrit comme phase État dans l'ancienne façon, par le fait que les variations de l'extensité ne sont pas aussi sensibles que celles de l'intensité. Une fois muni de nos outils interprétatifs que sont les deux valences, il semble beaucoup plus éclairant de se représenter ce segment comme un processus dans l'extensité. Les traits se précisent, tant dans le média sonore que dans celui du visuel, cela va s'orientant vers la fédération des deux médias.

³⁶⁸ Voir le chapitre 5.3.3. *Retour d'expérience saison 2015*.

³⁶⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LqfLw1B0Y9KZ2m4>

- 3^e proposition ³⁷⁰ :

Segment A3 – limites : 0’51’’ à 1’19’’
Non délimité dans le temps
Processus non délimité dans le temps

Tableau 58 – *Contre Sens*, 3^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.51 0.58	1043-1172	réitération	Elnfst O direction	Fig.réit.	A3
0.58 1.14	1173-1492	réitération	Ext => diffus Int => fort	P5	
1.14 1.19	1493-1579	réitération	Ext => concentré Int => faible	P1	

Tableau 59 – *Contre Sens*, 3^e prop. Transcription de 2016 -

Discussion 3^e proposition

Dans le premier segment (de 0.51 à 0.58) la réitération du son l’emporte apparemment sur l’indétermination de l’image, le mouvant étant semble-t-il mieux perçu que l’immobile. Elle paraît céder la place devant le P5 qui lui succède (de 0.58 à 1.14), pour des raisons similaires : le processus permettant la prévisibilité du devenir dans le visuel, la capacité d’émettre une hypothèse concernant l’à venir de ce qui est montré, semble préférée au peu de dissemblance générée par la variation des fréquences dans le sonore. La même opération semble avoir été appliquée au segment suivant. Il est également possible, qu’une fois la réitération du premier segment entendue, sa capacité à intéresser l’audio-spectateur chute et passe au deuxième plan, du fait de sa répétitivité même. Cela pourrait d’ailleurs être une des qualités de cette Figure(s) réitérée(s) ³⁷¹ que de rassurer afin de libérer l’attention pour mieux la mobiliser ailleurs.

³⁷⁰ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oX6AbY9n9qvs3ik>

³⁷¹ On peut songer ici aux berceuses, faites pour apaiser et permettre l’endormissement mais également, et de façon non-contradictoire, aux marches militaires utilisées pour générer un mouvement collectif de marche.

- 4^e proposition ³⁷² :

Segment A4 – limites : 1'19'' à 1'29''
Délimité dans le temps
Deux phases
Processus + État

Tableau 60 – *Contre Sens*, 4^e prop. Transcription de 2015 -

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.19 1.23	1580-1659			U.G. apPab	A4
1.23 1.29	1660-1777			Elnfpst	Elnfpst 0 direction

Tableau 61 – *Contre Sens*, 4^e prop. Transcription de 2016 -

Discussion 4^e proposition

Cette dernière proposition vient clore cette première phrase : une Unité-Geste fournit l'énergie nécessaire à accrocher la phrase dans l'indéterminé. C'est un profilé temporel qu'on pourrait rapprocher de celui que présente la phrase parlée interrogative, référant ici à ce qu'a écrit Frédéric Deloffre à ce propos :

« L'interrogation laisse à l'interlocuteur la faculté de trancher ou d'ordonner sur un point débattu. Une phrase conclusive aboutit à une mélodie descendante : Inversement, le signe de cette liberté de décision laissée à l'interlocuteur se manifeste dans l'intonation par une note haute signalant le point sur lequel porte la question. » ³⁷³

La rencontre de ce profilé temporel avec le texte, énoncé par la narratrice : « Plus de sens ? » n'a, de ce fait, aucun caractère fortuit. La réponse, donnée dans la continuité du texte : « un autre sens ? Je ne sais plus. » se trouve ainsi comme illustrée par l'Elnfpst, sans direction, comme par évidence.

³⁷² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/s72laxSzz5KFx1x>

³⁷³ DELOFFRE, Frédéric, *La phrase française*, op. cit.

Analyse des résultats

Les résultats de cette analyse de *Contre Sens* viennent confirmer ceux obtenus lors de l'analyse précédente : les limites repérées en première analyse sont non seulement confortées mais, là aussi, plus clairement explicitées. L'hypothèse de l'existence de deux plans du discours me semble établie pour ce qui concerne les exemples que nous avons vus. Le nombre de plans temporels auquel il est possible de faire référence dans l'analyse du discours d'une œuvre me semble pouvoir offrir la possibilité ultérieure de discrimination des œuvres discursives entre elles, si tant est que cela se révèle utile.

Le texte, audible dans cette œuvre, est pris en compte non pour son sens linguistique, dont il est porteur et qui n'est pas l'objet de cette recherche, mais du fait de son appartenance au domaine du sonore ; il est considéré comme intégré comme toute autre manifestation du sonore dans le traitement du média son. On aura cependant noté l'exception à la dernière proposition A4, pour laquelle il a semblé intéressant de noter la rencontre de deux sémioses, la temporelle et la linguistique.

Conclusion et perspective

La méthode de transcription de nos catégories de profilés temporels perçus apparaît désormais comme adaptée à notre problématique d'analyse d'œuvres intermédiatiques de type « vidéomusique », c'est-à-dire dont les médias interagissent dans une conduite commune, interrogés par la conscience du temps de l'audio-spectateur ; nous avons par ailleurs vérifié l'hypothèse de l'existence de deux niveaux du discours et établi sa pertinence par les trois exemples de transcriptions du chapitre précédent ; au chapitre suivant nous proposerons de l'explorer plus avant et de voir si, et de quelle façon, cette nouvelle pratique peut répondre aux besoins de discerner ce qui est commun à un genre, de ce qui est propre à un auteur.

Nous avons noté plus haut ³⁷⁴ que nous percevions une marque de fin de proposition à chaque fois que nous rencontrions une Unité-Geste. La question qui se pose maintenant concerne la nature des liens représentés par cette U.G. et une partie de la réponse à cette question

³⁷⁴ Cf. au 5.4.3. *Division triadique du schéma tensif* la partie consacrée à l'Unité-Geste.

passe par l'analyse des profils d'énergie que conduit chacune de ces propositions, à la façon qu'elles ont de se succéder.

La proposition reprend-elle là où s'est arrêtée la précédente (ou « à peu près », ou « pas du tout ») ? Reprend-elle le même ordre de succession de profils temporels que la précédente ? En séquences semblables (par ex. : P - Elnfpst - U.G) ? En séquences identiques (par ex : P5 – Elnfpst 0 dir. – Pab) ?

5.4.5. Transcription et analyse #2

Nous allons maintenant procéder à une analyse comparée, et pour cela rapprocher entre elles la transcription et l'analyse de deux vidéomusiques. Nous commencerons tout d'abord par analyser *Cités*, de Myriam Boucher, d'une durée de 11 minutes, créée en 2015, puis nous analyserons *Sieves*, (2004-2005) de Jean Piché, d'une durée de 15 minutes et 58 secondes. Les résultats obtenus seront commentés au fil de ces transcriptions puis nous comparerons, dans le temps suivant, la manière dont ces deux œuvres font usage des Unités-Gestes. pour questionner ensuite la possibilité de rendre compte de leurs manières respectives de faire discours à partir de nos transcriptions.

Il s'agira ici d'une mise à l'épreuve de notre mode de représentation, de ses aptitudes à montrer ce qui distingue, dans ses régimes discursifs, une œuvre d'une autre œuvre, le confrontant à la problématique de l'analyse d'œuvres d'auteurs et de styles différents, dont les voies discursives sont supposées être singulières. S'il est possible de distinguer, à l'aide des mêmes outils, en quoi et de quelles manières deux œuvres diffèrent, alors nous pourrions dire que nos outils sont adéquats à l'analyse d'œuvres vidéomusicales.

Dans cette première partie nous ferons alterner la transcription, segment par segment, de l'œuvre de Myriam Boucher ³⁷⁵ - en segmentant en propositions lorsque interviendra dans le déroulé une Unité-Geste - et la discussion sur l'écriture et les choix interprétatifs effectués pour regrouper ces propositions en phrases suivant la nomenclature utilisée plus haut ³⁷⁶ (A1, A2, A3...An ; B1, B2...Bn).

Cités. Proposition 1 ³⁷⁷ : durée 1'01''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
0154-1531	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	Prélude 57'' 4''
1532-1617			U.G. (Pab)	

Tableau 62 – *Cités*, prop. 1. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 1 : Prélude

Ici tout semble comme « évident », il s'agit d'un préambule, qui se suffit à lui-même. Occupant la fonction d'entrée en matière, ce prélude nous fait connaître les noms de la pièce et de son auteur(e) sur un P5, idéal pour commencer : diffusion du son et de l'image, à partir de rien, crescendo. Comme ce processus est commun aux deux médias, il les lie ainsi, l'un à l'autre. Il se termine sur une Unité-Geste dont il résulte le silence et une image noire, on peut commencer !

- - - - -

³⁷⁵ Boucher, Myriam, *Cités*, disponibles via l'annexe en ligne :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/nBhvXazRc2OgDoN>

³⁷⁶ Voir au chapitre 5.3.2. *Les deux plans du discours*.

³⁷⁷ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/tWhHo2kQvMCrfuO>

*Cités. Proposition 2*³⁷⁸ : durée 27’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
1618-1895			Elnfpst X dir.	A1 12’’ 11’’ 4’’
1896-2151	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
2152-2251			U.G. (Pab)	

Tableau 63 – *Cités*, prop. 2. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 2

La pièce commence ici, sur une matière, sonore comme visuelle, dont on ne peut prévoir la manière dont elle est susceptible d’évoluer, au vu de la variété des événements, réitérations, processus, aucun n’ayant la durée suffisante, sitôt arrivé déjà disparu, pour faire sens. Premier segment, nous attendons, donc. Dans le deuxième segment les matières, sonores et visuelles, se trouvent comme travaillées par une énergie commune, structurante temporellement par la réitération de durées courtes et pulsées. L’U.G. finit d’unifier ce que la Fig. réit. avait structuré et déclenche la proposition suivante...

- - - - -

³⁷⁸ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/2EhneVgIeqqHd2d>

*Cités. Proposition 3*³⁷⁹ : durée 1'19''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
2252-2561	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A2 13'' 37'' 24'' 5''
2562-3451			Elnfpst X dir.	
3452-4024	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Fig.réit. P2	
4025-4155			U.G. (Pab)	

Tableau 64 – *Cités*, prop. 3. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 3 : dans la suite de la proposition 2

Confirmant l'énergie fédérée par le profilé Pab, nous continuons le discours par un P5 commun aux deux médias, qui reprendrait presque le profilé du préambule si la pente était plus « raide », l'ascension plus rapide. Mais l'énergie semble faire défaut, et nous aboutissons à un Elnfpst à multiples directions constitué de Figure(s) réitérée(s) et de tentatives diverses de processus. Ces multiples directions nous mettent en attente, disponible à ce qui pourrait advenir, et qui advient sous la forme d'un P2 : ne pouvant se diffuser la matière se concentre, comme une réponse possible à ce manque d'énergie fédérée en une direction, énergie qui n'est plus présente que sous la forme de Figure(s) réitérée(s) dans les deux médias, et dont la caractéristique est de générer un temps à prévisibilité courte. L'Unité-Geste fait la transition en nous éjectant, dans un sursaut d'énergie, vers la proposition suivante ...

- - - - -

³⁷⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Hy6XFSEWkjDGIWB>

*Cités. Proposition 4*³⁸⁰ : durée 58’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
4156-4884	Ext = Int => fort	Ext = Int => fort	P4	A3 30’’ 13’’ 11’’ 2’’
4885-5187	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
5188-5448	Fig.réit. Ext => diffus Int => fort	Fig.réit. Ext = Int => fort	Fig.réit. P5 – P4	
5449-5490			U.G. (Pab)	

Tableau 65 – *Cités*, prop. 4. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 4

Ici le choc, dû au sursaut d’énergie de Pab, semble avoir eu pour conséquence une sorte de coup d’arrêt. À partir de cet arrêt, nous reprenons lentement de l’énergie dans un P4, dont l’intensification se présente sous la forme d’une prise de vitesse, de plus en plus importante, des éléments en répétition³⁸¹ (synchrèse des deux médias : fréquence dans l’aigu et figure rectangulaire noire). Cette énergie nous amène à un segment Figure(s) réitérée(s) [4885-5187], dont les réitérations vont continuer dans le segment suivant [5188-5448], sous l’intensité croissante, menée en commun par les deux médias et un élargissement du spectre sonore (extensité => diffus). Ici aussi une Unité-Geste [5449-5490] semble trouver un passage vers la proposition suivante...

- - - - -

³⁸⁰ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/bpzMxfMzZO5ctpT>

³⁸¹ Du fait du processus d’intensification « de plus en plus vite » la répétition ne forme pas ce que nous appelons Figure(s) réitérée(s) car l’audio-spectateur n’est pas dans « l’attente de la répétition, du *même* plus ou moins varié. ». Voir la définition au chapitre 5.3.3. Retour d’expérience saison 2015.

Cités. Proposition 5³⁸² : durée 2'46'' => B1 = 1'07'' ; Absence 4'' ; B2 = 1'35''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
Son	Image			
5491-5551			U.G. (Pab)	B1 3'' 17'' complexité 31'' 16''
5552-5950	Fig.réit. Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir.	?	
5951-6704			Elnfpst X dir.	
6705-7096	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int => faible	P1	
7097-7192			Elnfpst 0 dir.	Absence 4''
7193-7655			Elnfpst 0 dir.	B2 19'' 35'' 15'' 26''
7656-8500			Elnfpst X dir.	
8501-8860	Ext = Int => faible	Ext = Int => faible	P8	
8861-9480			Elnfpst 0 dir.	

Tableau 66 – Cités, prop. 5. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 5

L'U.G. qui ouvre cette proposition exécute une sorte de geste en miroir à celle [5449-5490] qui ferme la séquence précédente. Ce geste double, fermeture-ouverture, rappelle l'elliptique fondu au noir cinématographique qui, pour faire transition au cinéma, obscurcit l'image jusqu'à complète disparition puis ouvre sur une nouvelle séquence. C'est bien ce que fait cette U.G., qui vient rompre la continuité et ouvrir cette séquence, début de ce qui sera notre deuxième phrase, sur un segment [5552-5950] pour lequel est inscrit en commentaire le qualificatif « complexe » car les deux médias sont à l'opposé l'un de l'autre : le son *rationne* une Figure réitérée et *va se perdant* (P1), l'image *est*, sans direction (Elnfpst 0 dir.). L'audio-spectateur

³⁸² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/4y18RNVfmm13ih4>

s'essaie donc à l'interprétation d'un temps complexe, fait tout à la fois de dynamique (P) et de statique (Elnfpst), de durées courtes (Fig. réit.) et de temps long (P), de prévisible (Fig. réit.) et d'imprévisible (0 direction) et peut en conclure que c'est un temps de chaos, de choix impossibles. Le troisième segment [5951-6704] propose plusieurs directions non fédérées, un Elnfpst à multiples directions, choix multiples dont le quatrième segment [6705-7096] semble indiquer que P1 l'emporte, comme en un renoncement, l'énergie et la matière refluent encore, *al niente*...

Le cinquième segment [7097-7192] n'est peut-être pas une proposition mais une sorte de « reste », constitué d'un son résiduel et d'une image de l'absence, qui subsiste et fait percevoir à l'audio-spectateur l'*absence* : absence d'interlocuteur, absence de proposition, absence de temps...

Le sixième segment [7193-7655] ouvre une nouvelle phrase qui semble au mode conditionnel : rien n'est sûr, tout semble infondé, aucune direction pendant 19'' auxquelles s'ajoutent les 35'' du septième segment [7656-8500], dans lesquelles plusieurs directions sont suggérées, qui ne conduisent nulle part. Enfin, dans le huitième segment [8501-8860], le P8 disparaît pendant 15 longues secondes, comme en écho au P1 [6705-7096] de la phrase précédente, pour finir par nous ensevelir sous 26'' d'Elnfpst sans direction [8861-9480] ...

Le cinquième segment divise cette longue séquence en deux propositions qui, chacune à leur manière, semblent explorer un sentiment de non-sens désespéré. N'ayant aucunement l'apparence d'une proposition, il possède toutes les caractéristiques du trou noir, une matière invisible et inaudible pour une masse de densité maximum (4' seulement) se trouvant au centre d'une matière éparse et désorganisée. En ce sens, il semblerait possible de percevoir ce segment comme étant le centre de l'œuvre, au plan psychologique comme au sens topologique. Nous nommerons les deux propositions qui l'entourent respectivement B1 et B2, de façon à rappeler leurs positions parallèles de part et d'autre du segment nommé *absence*, véritable soleil noir d'une durée de 4''.

B1 ³⁸³ commence à [5491-5551] et finit par le segment [6705-7096]. Sa séquence est :

Pab – ?(complexité) – Elnfpst X dir. – P1 soit : 1'07''

B2 ³⁸⁴ commence à [7193-7655] et finit par le segment [8861-9480]. Sa séquence est :

³⁸³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/JOEeZlX8Om4XIqc>

³⁸⁴ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/rbDoexFordWmxVV>

Elnfpst 0 dir. – Elnfpst X dir. – P8 - Elnfpst 0 dir. soit : 1’25’’

Les deux propositions sont séparées par le cinquième segment : *Absence*³⁸⁵.

*Cités. Proposition 6*³⁸⁶ : durée 28’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
9481-9803	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int =	P5 – P6	C1 13’’ 11’’La légère saturation progressive du son donne la sensation d’une compression 4’’
9804-10075	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
10075-10165			U.G. (Pab)	

Tableau 67 – *Cités*, prop. 6. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 6

Dans cette sixième proposition quelque chose se remet en mouvement, d’abord par un redéploiement de la matière vers le diffus dans les deux médias, appuyé par une intensité croissante dans le son, puis par une rétractation/compression qui trouve à s’aboutir dans l’Unité-Geste qui vient clore cette proposition.

- - - - -

³⁸⁵ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/5c1jvOCHI1Eykor>

³⁸⁶ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/pNgFporLqkcUUBs>

*Cités. Proposition 7*³⁸⁷ : durée 35’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
10166-10740	Elnfpst X dir.	Ext => concentré Int => fort	?	C2 24’’ Complexité 9’’ 2’’
10741-10955	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	
10956-11001			U.G. (Pab)	

Tableau 68 – *Cités*, prop. 7. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 7

Nous retrouvons dans cette septième proposition un élément de complexité à rapprocher de celui rencontré dans la proposition B1. Dans ce nouveau segment « complexe » les deux médias ont échangé leurs comportements temporels, la catégorie Elnfpst est passé de l’image (0 dir.) au son (X dir.), Le processus a pris une direction opposée en passant du son (P1) à l’image (P5). Les deux complexités sont donc semblables mais non identiques (de 0 dir. à X dir., et de P1 à P3). L’énergie fédère les deux médias par un P5 dans le segment suivant [10741-10955] et fait suivre cette énergie à la proposition suivante *via* l’U.G. [10956-11001].

- - - - -

³⁸⁷ Disponible *via* l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/ysqaaWPCuH4DJPM>

*Cités. Proposition 8*³⁸⁸ : durée 11’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
11002-11187	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	C3 8’’ 3’’
11188-11250			U.G. (apP)	

Tableau 69 – *Cités*, prop. 8. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 8

Quelque chose agit donc dans la matière, ici par la répétition de type mécanique, c’est-à-dire à l’identique. La succession est assurée par l’U.G. qui fait suivre...

- - - - -

*Cités. Proposition 9*³⁸⁹ : durée 11’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
11251-11465	Fig.réit. Ext => diffus Int =	Fig.réit. Ext => diffus Int => fort	Fig.réit. P4 – P5	C4 9’’ 2’’
11466-11510			U.G. (Pab)	

Tableau 70 – *Cités*, prop. 9. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 9

Toujours dans la matière (ext => diffus et Fig. réit.) l’ensemble gagne en intensité par l’image et rompt par une U.G. qui fragmente et diffuse en direction de la proposition suivante...

- - - - -

³⁸⁸ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/r3qWPuJKhpflXRP>

³⁸⁹ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/wA7xR4rQ5HnWK2E>

Cités. Proposition 10³⁹⁰ : durée 34’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
11511-11907	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	C5 17’’ 14’’ 3’’
11908-12250	Ext = Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4 – P5	
12251-12310			U.G. (Pab)	

Tableau 71 – *Cités*, prop. 10. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 10

Longue exploration de la matière, répétition mécanique dont la régularité est mise en difficulté par l’intensité croissante dans le son (P4) et l’image (P5), cette énergie se libère via l’U.G. dans la proposition suivante...

- - - - -

Cités. Proposition 11³⁹¹ : durée 20’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
12311-12714	Ext = Int => fort	Ext = Int => fort	P4	C6 17’’ 3’’
12715-12775			U.G. (Pab)	

Tableau 72 – *Cités*, prop. 11. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 11

Nous reprenons de l’intensité et, avec l’U.G., envoyons en direction de la dernière proposition...

- - - - -

³⁹⁰ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/fx0kasjT0wLT58p>

³⁹¹ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/j7JpWs9NUbSARyB>

Cités. Proposition 12³⁹² : durée 1'33''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
	Son	Image		
12776-13790	Elnfpst 0 dir.	Ext => concentré Int =	?	D 42'' complexité 8'' 43'' 3'' 5''
13791-13985	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	
13986-15006	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
15007-15086			U.G. (Pab)	
15087-15215			U.G. (apPab)	

Tableau 73 – Cités, prop. 12. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 12

Dernière phrase de la pièce, elle est en rupture avec l'U.G. qui semblait devoir comme la propulser. Nous arrivons dans le troisième segment de la pièce qui reçoive la qualification « complexité »³⁹³. En effet, les deux médias semblent pour la troisième fois proposer la divergence et la plurivocité comme horizon, le processus difficilement discernable sur les 42'' que dure ce segment, ne concerne que l'extensité, l'intensité semble totalement absente, l'espace semble comme vide. L'énergie revient durant 8'' par le P5 [13791-13985], s'interrompt en Figure(s) réitérée(s) : l'audio-spectateur attend durant 43''... puis le premier Pab [15007-15086] ouvre sur la seconde Unité-Geste [15007-15086], cette fois notée apPab qui referme dans un double mouvement ouverture-fermeture qui rappelle l'articulation double, fermeture-ouverture, rencontrée en fin de la phrase A [5449-5490] et au début de phrase B [5491-5551] et vient clore l'œuvre.

³⁹² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/8J6eM98EddQHLKq>

³⁹³ Le premier des trois segments notés « complexité » est le segment [5552-5950], situé en B1, le deuxième est le segment [10166-10740], situé en C2.

« Using Martin Luther King's "Beyond Vietnam" speech from 1967, 9/11 NYPD emergency transmissions and cryptic shortwave "number stations", SIEVES investigates the emotional minefields of 21st century religious practices. »³⁹⁴

« I looked at the earth from very close, in the humid darkness of pebbles and twigs. A silent ray of light turned from a virgin sky as I headed for the water. Sounds of war and hurricanes thundered across the horizon. I threaded on the strand and let the cool liquid absolve my presence. »³⁹⁵

Cette œuvre de Jean Piché³⁹⁶ est en deux parties, la première a pour nom *Waters* et dure 7'40'', la seconde *Grounds* dure 7'36''. La transcription de chaque partie sera suivie d'une discussion.

***Waters*³⁹⁷ - 7'40''**

En dehors du premier segment, qui est une Unité-Geste, aucune marque équivalente d'une limite de phrase de catégorie Unité-Geste ou processus P1, P7 ou P8³⁹⁸, ne vient interrompre de façon évidente la succession des propositions. Il faut donc considérer que, jusqu'à preuve du contraire, nous avons affaire à une seule et même phrase.

Nous allons examiner la transcription afin d'essayer d'en faire l'analyse, les segments seront nommés suivant leurs numéros de frames, début et fin, tels qu'ils sont indexés dans la première colonne. Nous n'allons pas sectionner après chaque segment, mais proposer des parties, que justifiera le commentaire dont ils seront suivis.

- - - - -

³⁹⁴ « Donne à entendre le discours de Martin Luther King de 1967 "Beyond Vietnam", utilise également des enregistrements des radio-transmissions du département de police de New-York datés du 9/11/01 et des stations-radio à ondes courtes cryptées, SIEVES étudie les champs de mines émotionnels des pratiques religieuses du 21^e siècle. » (Trad. personnelle). Voir <https://vimeo.com/7153482>

³⁹⁵ Cité par Jean Piché et utilisé par lui dans *Sieves*, le texte est extrait du discours de Martin Luther King, audible dans son intégralité ici : <https://archive.org/details/MartinLutherKing-BeyondVietnam-1967>

³⁹⁶ Piché, Jean, *Sieves*. Tous les segments sont disponibles via l'annexe en ligne.

³⁹⁷ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/7xpz43ossNN2gjM>

³⁹⁸ Les trois processus qui indiquent la possible fin d'un discours par manque d'énergie.

Waters. Proposition 1³⁹⁹ : durée 1'33''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
0640-0754			U.G. (Pab)	(1) 3'' Seule U.G.
0755-2602	Fig.réit. (continuum)	Elnfpst 0 dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	1'02''
2603-2776		Ext => concentré Int =	Fig.réit. P2	6''
2777-3427		Ext => diffus Int => faible	Fig.réit. P7	22''

Tableau 74 – Waters, prop. 1. Transcription de 2016 -

La pièce commence sur une Unité-Geste [0640-0754]⁴⁰⁰ qui semble procéder du son (projection) vers l'audiovisuel (aboutissement) et nous introduit dans un long segment [0755-2602]⁴⁰¹ dans lequel les deux médias se présentent comme indépendants, le son en Fig.réit. et l'image en Elnfpst (sans direction).

La Fig. réit. sollicite d'ordinaire plutôt une attention aux détails, alors que l'Elnfpst incite à la contemplation. Il en résulte la perception d'une dualité dans laquelle, la durée longue aidant, nous pouvons comme osciller entre ces deux possibles et mixer les médias.

Les deux segments suivants [2603-2776]⁴⁰² et [2777-3427]⁴⁰³ sont très proches dans leur comportement et la distinction se fait uniquement dans l'image, qui après un bref mouvement vers le *concentré* (P2) bascule vers le *diffus* tout en baissant en intensité (P7) dans un mouvement double et très reconnaissable, de type « inspire-expire ».

Durant ce temps le son, resté dans la même configuration Fig. réit. depuis le segment antérieur [0755-2602], forme une sorte de *continuum* qui fait que la conscience qu'en a l'audio-spectateur s'estompe, jusqu'à se rapprocher de la perception ordinairement représentée par

³⁹⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/TCZUJr0t6JxiUcJ>

⁴⁰⁰ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/a9YpUcyNdCbLRYe>

⁴⁰¹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Ms7DSqOEPpR2pDW>

⁴⁰² <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/2inqlGSQTW7Q05T>

⁴⁰³ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/EWOfo0lunBKZyi2k>

Elnfpst 0 dir. Il peut y avoir ainsi, entre ces deux modes de la perception du temps, Fig. réit. et Elnfpst 0 dir., plusieurs bascules successives dans la perception du son. C’est ce *continuum* qui fait peut-être de cette première partie l’équivalent d’une première proposition.

Waters. Proposition 2⁴⁰⁴ : durée 2’14’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
3428-6915	Fig.réit. (texte)	Elnfpst X dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	(2 1’56’’
6916-7440	Fig.réit. Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	P7 – P5	18’’

Tableau 75 – Waters, prop. 2. Transcription de 2016 -

Au segment suivant [3428-6915]⁴⁰⁵ la voix de Martin Luther King se fait entendre et, si nous sommes toujours, de par la régularité et le ton posé de la voix, dans une temporalité catégorisable en Fig. réit., le son redevient porteur de la sémiose⁴⁰⁶, l’image lui laissant en quelque sorte la place car se présentant sous une forme fragmentée et catégorisable en Elnfpst à multiples directions. D’une durée de 1’56’’, la plus grande partie du texte sera donnée ici. Comme en réponse au texte, le segment suivant [6916-7440] a une action (processus dans le son et dans l’image) dans l’espace (ext => diffus pour les deux médias) ; le son semble abandonner la place au texte (int => faible) l’image semble rayonner (int => fort). Cet effet de causalité entre les deux segments, le deuxième étant comme conséquent du premier, me semble relier dans le temps ces deux segments.

⁴⁰⁴ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/xwgM1ndxpMsUulk>

⁴⁰⁵ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/139RigYSijcz0yR>

⁴⁰⁶ Même si bien sûr, étant donné le texte et celui qui le dit, la nature de ce sens est différente, le son reste tout de même porteur de sémiose temporelle.

Waters. Proposition 3⁴⁰⁷ : durée 30’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
7441-7986	Fig.réit. (texte)	Elnfpst 0 dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	(3 18’’
7987-8352	Ext => diffus Int =	Ext = Int => faible	Fig.réit. P6 – P8	12’’

Tableau 76 – Waters, prop. 3. Transcription de 2016 -

La troisième partie, composée des deux segments [7441-7986]⁴⁰⁸ et [7987-8352]⁴⁰⁹ connaît un comportement semblable à la deuxième partie. Dans le premier segment, avec texte, [7441-7986] le son reprend Fig.réit. et l’image l’Elnfpst (cette fois sans direction) et, d’une façon semblable à celle vécue précédemment dans une forme beaucoup plus courte, 18’’ au lieu de 1’56’’. Ici aussi, le segment qui suit [7987-8352] a une action (processus dans le son et dans l’image) dans l’espace (ext => diffus pour le son) ; l’image s’assombrit (int => faible). Les processus sont cependant atténués en ce qu’une seule de leur valence est concernée (P6 pour le son et P8 pour l’image) alors que les deux valences, extensité et intensité, étaient impliquées précédemment (P7 pour le son et P5⁴¹⁰ pour l’image). Il semble que la valence extensité soit prépondérante ici, orientée vers diffus.

- - - - -

⁴⁰⁷ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cRLemw2Lf7MK7PQ>

⁴⁰⁸ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/xgEarvqgTOEDwr5>

⁴⁰⁹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6HVgNNkMG5wvdiU>

⁴¹⁰ On notera, à cette occasion, que les processus dont les indices sont pairs (2, 4, 6, 8) ont une seule valence impliquée dans le processus, l’autre valence restant égale. Au contraire de ceux dont les indices sont impairs (1, 3, 5, 7) dont les deux valences sont impliquées dans le processus.

Waters. Proposition 4⁴¹¹ : durée 20’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
8353-8615	Fig.réit.	Ext = Int => fort	Fig. réit. P4	(4 9’’
8616-8939	Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	11’’

Tableau 77 – Waters, prop. 4. Transcription de 2016 -

Cette quatrième partie reprend ce mouvement double de type « inspire-expire », déjà rencontré au début de la pièce. Le processus, de type « inspire », se fait dans le segment [8353-8615]⁴¹² cette fois uniquement dans l’image, qui après un bref mouvement vers le *fort* (P4) bascule dans le segment suivant [8616-8939]⁴¹³ vers le *diffus* tout en baissant en intensité (P7), le son fait, en parallèle un trajet semblable, venant d’un comportement transcrit en Fig.réit. au premier segment [8353-8615], il accompagne l’image dans l’« expire » de la bascule : vers le *diffus* et la baisse d’intensité (P7) dans le deuxième segment [8616-8939]. On pourrait considérer cette partie comme remplissant une fonction de transition, avec une sorte de rebond (inspire-expire) qui ferait passage de la troisième vers la cinquième partie, rebond qui rappellerait presque une Unité-Geste très ralentie⁴¹⁴.

- - - - -

⁴¹¹ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Rt1CFQhMhrSQbi9>

⁴¹² <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/auCpYDRxVVJ7d1w>

⁴¹³ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oKQakaS7uPH3L7a>

⁴¹⁴ L’idée d’un temps ralenti pourrait se justifier dans « Waters » qui dégage un climat général que l’on pourrait dire comme « hors temps » - les processus sont très long et très lent et les Elnfpst sont omniprésents – l’ensemble de cette partie semble porter au sentiment de l’intemporalité propre au religieux, au sacré, que J. Piché annonce dans son texte de présentation : « SIEVES investigates the emotional minefields of 21th century religious practices ».

Waters. Proposition 5⁴¹⁵ : durée 2''15''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
8940-9827	Ext => diffus Int =	Ext = Int => fort	P6 - P4	(5 30''
9828-10570	Elnfpst 0 dir.		Elnfpst 0 dir.	25''
10571-10812			Fig.réit. Elnfpst 0 dir.	8''
10813-12050			Fig.réit. Elnfpst 0 dir.	41''
12051-12970			Elnfpst 0 dir.	31''

Tableau 78 – Waters, prop. 5. Transcription de 2016 -

Cette cinquième partie commence par le segment [8940-9827]⁴¹⁶, qui semble reprendre à son compte, mais en 30'' au lieu de 11'', l'expire [8616-8939]⁴¹⁷ qui a clos la partie précédente. Cet « expire » est partagé entre le son (ext => diffus) et l'image (int => fort) qui, conjugués, forment comme un P5. Nous entrons alors dans l'espace, de caractère méditatif, de l'Élément(s) ne formant pas structure temporelle, sans direction. C'est dans cet espace - visible au centre du tableau et qui occupe 4 segments, de 9828 à 12970, soit 1'45'' – que réapparaît le texte au segment [10571-10812], dans un profilé temporel de nouveau Figure(s) réitérée(s). Dernière apparition, le texte est absent du segment suivant [10813-12050]⁴¹⁸, laissant continuer seule la temporalité Fig.réit., toujours mélangée de l'Elnfpst porté par l'image, qui vient comme suspendre le temps (Elnfpst) pendant les 31'' du dernier segment [12051-12970]⁴¹⁹ de cette cinquième partie, assez mystérieuse et d'une atmosphère que l'on pourrait dire liée au recueillement, possiblement religieuse.

⁴¹⁵ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6gCLFqMkEYgvdzJ>

⁴¹⁶ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iFIzhF3OUkUCNT3>

⁴¹⁷ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oKQakaS7uPH3L7a>

⁴¹⁸ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/wqJWVR9OGKMOMXP>

⁴¹⁹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/WrwNmFBXLYH7zfe>

Waters. Proposition 6 ⁴²⁰ : durée 52’’

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
12971-13714	Elnfpst 0 dir.	Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir. P1	(6 25’’
13715-14523	Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir. => Texte écrit	P1 Elnfpst 0 dir.	27’’

Tableau 79 – Waters, prop. 6. Transcription de 2016 -

Cette dernière partie fait se succéder, dans une figure de type *fade out*, deux segments traversés par un seul et même processus P1. D’abord dans l’image au segment [12971-13714]⁴²¹ puis dans le son au dernier segment [13715-14523]⁴²² et un échange croisé d’Elnfpst, sans direction, le son d’abord, l’image ensuite, qui clôt par un fondu au noir après être passée par la référence du texte entendu : *Martin Luther King Jr. 04/04/1967 from Beyond Vietnam*.

⁴²⁰ Disponible via l’annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/rtaTP8VQ3lCj9Z>

⁴²¹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iwzddqDF92l8e8Sk>

⁴²² <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/s4uVWD0k2G2Lf9t>

Grounds - 7'36''

Dans ce second mouvement ⁴²³, tout va différemment, nous relevons les articulations attendues des U.G., qui nous indiquent une possible structuration de la pièce. Nous structurons en fonction de ce modèle tableaux et commentaires en alternance.

Grounds. Proposition 1 ⁴²⁴ : durée 2'50''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
14705-19108	Fig.réit. (texte) Ext = Int => fort	Fig.réit.	Fig. réit. (P4)	(1 2'27'' pseudo P4
19109-19740			Elnfpst X dir.	21''
19741-19799			U.G. (apP)	2''

Tableau 80 – Grounds, prop. 1. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 1

Dans cette première proposition, nous sommes dans une temporalité qui se présente comme « fermée » : les Fig.réit. sont nombreuses, superposées progressivement en plusieurs couches de matières épaisses essentiellement sonores (texte). Les couches s'ajoutent les unes aux autres sur une durée totale de 2'27' et semblent procéder d'un très long crescendo (P4). Il est possible que suite au lâché prise de l'attention par lassitude à déchiffrer, la Fig.réit. se transforme en Elnfpst sans direction, et que, plus loin, la fatigue que génère cette obsessionnelle répétition, laisse percevoir, un peu à la manière dont les mirages font voir au voyageur assoiffé l'oasis toute proche, comme une progression de l'intensité (pseudo P4 ⁴²⁵). Abandon progressif de

⁴²³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/ThB33JFGQvop1Ry>

⁴²⁴ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Z146QZhbsHibP5x>

⁴²⁵ L'indication « pseudo » pourrait laisser supposer que ce P4 n'a pas d'existence réelle. C'est oublier que notre propos concerne moins la substance des objets que la conscience des sujets. Ici, du fait que l'intensité croît sur 2'27'', ce qui dépasse de loin nos capacités de rétention et donc de protention, la perception ne trouve pas de point de départ à ce P4. Ne pouvant par conséquent l'attribuer à aucun média nous constatons tout de même qu'il opère, de façon fantomatique mais néanmoins réelle, ce que veut indiquer le terme *pseudo* qui précède son nom.

l'attention d'abord, puis, comme en réponse, progression de la tension dramatique... Un palier est atteint dans le segment [19109-19740] qui semble stabilisé dans une temporalité saturée par l'information : Elnfpst à multiples directions, temps panique, tohu-bohu puis bascule de l'Unité-Geste vers...

- - - - -

Grounds. Proposition 2 ⁴²⁶ : durée 30''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
19800-20578			Elnfpst 0 dir.	(2 26''
20579-20695			U.G. (Pab)	4''

Tableau 81 – *Grounds*, prop. 2. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 2

En opposition avec la précédente cette proposition semble en être la conséquence. Le saut que peut avoir représenté pour l'audio-spectateur l'U.G. [19741-19799]⁴²⁷ a abouti dans une temporalité (Elnfpst sans direction), dans laquelle l'audio-spectateur est laissé, en quelque sorte, disponible à sa propre conscience du temps. Il ne peut, quasiment, que se préparer à retourner dans l'état « panique » précédent, essayant de deviner, sur la base des indices (sonores essentiellement) qui lui sont fournis, *quand* cela va avoir lieu... il est à nouveau projeté par l'U.G. vers...

- - - - -

⁴²⁶ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/ILBYAGnU7EfXUpE>

⁴²⁷ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/waXapK6lOMV9izl>

*Grounds. Proposition 3*⁴²⁸ : durée 3'27''

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
20696-22478			Elnfpst X dir.	(3 59''
22479-22964	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	16''
22965-23508	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	18''
23509-24100	-	Ext => concentré Int =	Fig.réit P2	20''
24101-26059	Fig.réit. (chant)	Elnfpst X dir.	Elnfpst X dir.	1'05
26060-26302	-	Ext => diffus Int =	Fig.réit. P6	8''
26303-26796	-	Fig.réit.	Fig.réit.	16''
26797-26905			U.G. (Pab)	4''

Tableau 82 – *Grounds*, prop. 3. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 3

Cette troisième proposition étend à 59'', avec ce premier segment [20696-22478]⁴²⁹ un profilé temporel (Elnfpst à multiples directions) semblable à celui rencontré dans la première proposition au deuxième segment [19109-19740]⁴³⁰, qui ne durerait que 21''. Nous sommes, là aussi, dans une situation qui semble stabilisée et qui *via* le segment suivant [22479-22964]⁴³¹, va se concentrer⁴³² (P2) dans les deux médias pour finalement s'harmoniser sur l'aspect répétitif

⁴²⁸ Disponible *via* l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/eYJNsAKK9QKU3pg>

⁴²⁹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/BziFqOmVHXvNazX>

⁴³⁰ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/aFJ1ydUbVHy5uYS>

⁴³¹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Ha2YkE3qkG9EO3U>

⁴³² Pour le son cela correspond à une simplification : des couches sont abandonnées progressivement à l'avantage des réitérations qui s'en trouvent, de fait, possiblement mieux perçues.

(Fig.réit.) de la matière dans le segment suivant [22965-23508]⁴³³. Pendant que le son continue de développer avec du chant le profilé Fig.réit., commencé au segment [22479-22964]⁴³⁴ et qui prendra fin avec l'œuvre, l'image alterne les propositions : Elnfpst à multiples directions au segment [24101-26059]⁴³⁵, auquel succède un processus, cette fois vers diffus (P6), puis les deux médias se rejoignent dans un profilé commun Fig.réit. [26303-26796]⁴³⁶ avant de passer à la quatrième et dernière proposition via l'U.G. [26797-26905]⁴³⁷.

- - - - -

Grounds. Proposition 4 ⁴³⁸ :

Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
	Son	Image		
26906-27248	Fig.réit. (chant)	Fig.réit.	Fig.réit.	(4 11''
27249-28360	Ext = Int => faible (chant)	Ext = Int => faible	P8	37''

Tableau 83 – Grounds, prop. 4. Transcription de 2016 -

Discussion proposition 4

Cette dernière proposition reprend dans son premier segment [26906-27248]⁴³⁹ ce qui, du point de vue profilé temporel, semble avoir été le matériau même de la pièce : Fig.réit. qui se trouve dans les deux médias et qui va, comme dans la première partie (*Waters*), finir par un *fade out* (P8) en forme de thrène, une déploration ou, plus probablement encore, une prêche (sermon *whith singing*) du révérent William Ransom, tel qu'indiqué sur l'image qui vient, avec les autres écrits concernant les sources sonores, clore *Grounds* : NYFD Emergency radio (09/11/01) et E5 counting station.

- - - - -

⁴³³ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/AWXkab3SHvqZlnN>

⁴³⁴ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Ha2YkE3qkG9EO3U>

⁴³⁵ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/2oBbhWFZMt8T479>

⁴³⁶ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Yy2og0jrVZxbLoQ>

⁴³⁷ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/SyCyg5fvmZXPwOX>

⁴³⁸ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/DNOQxI0mYLMqXSO>

⁴³⁹ <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/3K90pA4rqoiQ438>

Analyse des résultats

Ces deux transcriptions, de *Cités* et de *Sieves*, ont été réalisées afin de questionner la capacité de notre méthode de transcription à rendre compte des spécificités de chacune de ces œuvres. La possibilité de distinguer, de façon argumentée, les différentes qualités discursives des œuvres audiovisuelles vidéomusiques, semble maintenant proche, même pour des œuvres aussi différentes dans leurs relation à la temporalité que *Cités*, volontiers discursive, contrastée et vive, et *Sieves*, de facture beaucoup plus architecturale, presque monumentale dans l'usage qu'elle a des durées longues, dans l'exploration, qu'elle fait en détail, de la matière. Si les œuvres ont bien en commun un vocabulaire du temporel, elles poursuivent toutes, cependant, un but qui leur est particulier. La transcription des œuvres doit permettre de mettre en évidence tout à la fois l'usage qui est fait de ce vocabulaire commun mais également ce par quoi elles se différencient et s'individuent.

Cités articule des phrases très reconnaissables dans leur aspect dynamique, grâce aux Unités-Gestes, bien sûr mais aussi aux processus conduits par les deux médias en commun, processus plus simplement lisibles que ceux dans lesquels les valences actives sont réparties entre les médias ⁴⁴⁰. Ainsi on ne trouve pas moins de treize U.G. dans cette pièce, on relève aussi quatre P5, deux P4, un P1, un P8 et un P2. Cela n'empêche évidemment pas l'utilisation d'alliages, et même certains, très expressifs, pour lesquels a été proposé le terme « complexité », et qui sont au nombre de trois. On trouve également une « absence », très expressive également.

Le discours de *Sieves* se déploie d'une façon qui semble « moins fluide », plus « compacte » que celui de *Cités*, car les profilés temporels sont de durées moyennes plus importantes⁴⁴¹. Les changements n'en sont pas pour autant brusques ou tranchés. En effet, on a vu que les médias sont très autonomes et ne travaillent que rarement dans la même temporalité :

⁴⁴⁰ Aucun exemple de cette complémentarité par répartition des valences entre les deux médias n'est discernable dans *Cités* mais nous en trouvons un dans *Sieves*, 3^e partie de *Waters* [7987-8352] pour lequel le son (ext => diffus ; int =) et l'image (ext = ; int => faible) forment par leur alliage l'équivalent d'un P7 : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6HVgNNkMG5wvdiU>. Un autre exemple dans la 5^e partie de *Waters* [8940-9827] : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/iFIzhF3OUkUCNT3>, cette fois la résultante serait P5.

⁴⁴¹ Si l'on prend la durée totale d'une œuvre et que l'on divise cette durée par le nombre de segments (toutes catégories confondues), on obtiendra ce que nous appellerons la *durée moyenne des segments de cette œuvre*. Cette durée moyenne est de 629'' que divisent 41 segments = 15''/segment pour *Cités* ; de 464'' que divisent 17 segments = 27''/segment pour *Waters* et de 454'' que divisent 15 segments = 30''/segment pour *Grounds*.

une seule Unité-Geste en tout début de la pièce et un seul processus des deux médias en commun⁴⁴² pour *Waters*. Dans *Grounds* quatre Unités-Gestes qui permettent de définir quatre propositions successives, les médias travaillent conjointement cinq autres fois seulement : trois fois⁴⁴³ sur le mode Fig.réit. et deux autres fois, Fig.réit. et P8, pour marquer la fin de la pièce⁴⁴⁴. Le reste du temps les temporalités des deux médias sont tuilées, ne changeant que l'une après l'autre, de façon à parcourir tout le spectre des combinatoires dynamiques, dirait-on. Ces moments sont visualisés aisément dans les tableaux par les verticalités qu'ils creusent dans les lignes, traversant deux, trois et une fois, pour l'image, jusqu'à cinq lignes⁴⁴⁵ dans *Waters* et, pour le son, cinq lignes également, dans *Grounds*⁴⁴⁶.

On voit que si l'on souhaite se lancer dans une étude comparative des styles d'écriture de deux pièces, nos outils peuvent aider à mettre en évidence certaines différences fondamentales dans le traitement de l'énergie, de la matière et du discours intermédiatique de chacune des pièces.

⁴⁴² Un P7 dans la quatrième partie au segment [8616-8939]. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oKQakaS7uPH3L7a>

⁴⁴³ 1^{ère} proposition, 1^{er} segment [14705-19108] : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/VvRLADw5Z5yRtqL> et 3^e proposition, segments [22965-23508] : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/AWXkab3SHvqZlnN> et [26303-26796] : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Yy2og0jrVZxbLoO>

⁴⁴⁴ 4^e proposition [26906-27248] : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/3K90pA4rqiQ438> et [27249-28360] un P8 : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/f7fzsN7haP0YLZW>.

⁴⁴⁵ 5^e proposition de *Waters*.

⁴⁴⁶ 3^e proposition de *Grounds*.

5.4.6. Retour d'expérience saison 2016

Après avoir expérimenté l'idée que la perception globale *son + image* est indispensable à une première approche et permet de segmenter en unités perceptives de comportement, dont le profilé temporel fait sens commun, et que cette façon de concevoir nous oriente bien, comme nous le souhaitons, vers une analyse de l'intermédia, nous avons fait le constat qu'il était souvent, dans un deuxième temps, utile d'analyser les comportements temporels de chacun des médias afin de comprendre les modalités de leurs assemblages, les analogies qui permettent à l'audio-spectateur de métaphoriser.

L'hypothèse de l'existence d'une catégorie que nous avons proposé d'appeler *Unité-Geste*, découverte à ce moment-là du temps, a eu pour effet de catalyser l'ensemble de ces réflexions en apportant l'exemple même de la complémentarité ⁴⁴⁷ nous remettant ainsi face au dialogue des deux médias, de leurs complémentarités. En 2013 les segments qui correspondaient à nos essais de catégorisation se trouvaient être les segments dans lesquels l'espace entre les médias était nul ou voisin de nul, la dialectique inexistante, le profilé temporel se résumant à un trait commun aux deux médias. Intervalles simples, un peu à la manière de l'octave en musique, ce sont ces écarts que nous avons repérés tout d'abord... or la plupart des œuvres présentent d'autres configurations, d'autres combinatoires de ces différents profilés temporels et l'intervalle *entre* les médias se présente bien plutôt comme l'espace variable à partir duquel l'audio-spectateur métaphorise. Il semblait maintenant utile d'inventer une représentation de cet espace du dialogue afin d'être en possibilité de retranscrire sa dynamique. C'est ce à quoi nous nous employons durant la saison 2017.

⁴⁴⁷ Non seulement il s'agit d'une complémentarité dans le temps des différentes phases, se succédant au sein d'une même unité, mais souvent également d'une complémentarité des médias dans ce qu'ils ont une capacité spécifique à représenter les manières du devenir : par exemple l'énergie potentielle de la phase *appui* est souvent portée par le média sonore, donc du domaine de l'invisible, pour ensuite se libérer, durant la phase *projection*, en énergie cinétique dans le média visuel.

5.5. Saison 2017

Nous avons déjà examiné plus haut les problèmes liés à la catégorisation prototypique, et vu en quoi, au regard de nos observations comme de nos objectifs, cette catégorisation semblait problématique⁴⁴⁸. Ceci est apparu très clairement dans cette phase du travail. L'idée d'une catégorisation préexistante au sujet, à l'œuvre, à la Relation, remettait par trop en question le caractère unique de cette Relation, en accord avec, notamment, la remarque de Gilbert Simondon : « 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... »⁴⁴⁹. Arrivés ainsi à la conclusion qu'il n'était pas souhaitable de proposer un ensemble de réponses de type prototypique nous n'avons pas trouvé, jusque-là, comment nous proposer une autre voie à explorer dans notre pratique...

Pourtant, si pour chacune des catégories nous avons trouvé des exemples qui correspondent aux définitions, ce n'était pas toujours le cas. Une des raisons semblait être que souvent les deux médias, bien qu'unis en une étroite relation, ne se comportent pas de façons identiques. La relation nous semblait alors devoir se situer dans le registre du complémentaire, ainsi la pièce *Cross Currents* de Ron Pellegrino qui - si elle semble entièrement conçue sur le modèle du profilé temporel Figure(s) réitérée(s), tant dans l'image que dans le son - présente aussi, par moment et dans le média sonore uniquement, des processus dont seule la valence intensité, croissante ou décroissante, est concernée et que viennent moduler le continuum des Fig.réit. Qu'est-ce qui finalement est proposé à percevoir ? Quelle est la catégorie dominante ? Si le profilé processus semblait l'emporter lorsque que nous propositions à l'audio-spectateur d'arbitrer dans ses différentes perceptions, il ressortait des commentaires accompagnant cet arbitrage que la réitération continuait d'agir, même si de façon moins évidente, et semblait comme *colorée* par le processus. Il y avait donc là comme une *modalité temporelle* Figure(s) réitérée(s) du processus, et cela nous semblait devoir être transcriptible. C'est à rechercher une réponse à la question de la transcription, de certaines complexités de représentation, que nous avons occupé la saison 2017.

⁴⁴⁸ Voir au 4.1.3. Quelle catégorisation ?

⁴⁴⁹ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, op. cit., p. 91.

5.5.1. Catégories perceptives : simples ou composites ?

Il a été jusque-là implicitement admis que la perception ne pouvait être que simple, *non composite*, synthétique. Quelles seraient nos possibilités d'analyse de la réalité dialectique si nous nous limitons ainsi, en catégorisant globalement un segment sans considération pour ce qui constitue la *relation duelle* qui l'institue ? Une fois la problématique résumée de cette façon, il devient possible d'entrevoir une solution. Si la transcription de la complexité des alliages peut seule rendre compte des matières et des forces différenciées - qui font qu'il y a dialectique et possibilité pour l'audio-spectateur de résoudre les contradictions en métaphorisant - alors il nous faut chercher les moyens de *représenter* cette complexité d'une façon qui soit pratique dans la lecture comme dans l'écriture.

Après avoir ainsi posé de nouveau que la réception d'une œuvre intermédia demande à l'audio-spectateur de percevoir une multiplicité dans le temps et réaffirmé que c'est lui, l'audio-spectateur, qui fait de leur juxtaposition une unité, qui construit dans le temps un seul et même discours, il faut conclure que cette unité ne se situe pas dans l'œuvre elle-même mais bien plutôt que nous la trouvons dans la perception que nous avons de l'espace qui sépare les constituants, sonore et visuel. La perception est ainsi construite, au fil du temps vécu par l'audio-spectateur, du dialogue qu'il fait mener aux différents constituants au sein de cet espace dialogique, 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. »⁴⁵⁰

On peut alors poser qu'il s'agit d'une mise en tension dans l'*écart* entre les médias, à la façon dont la décrit François Julien :

« Le propre de l'écart – et c'est là pour moi l'essentiel – est qu'il n'est, par suite, pas proprement aspectuel ou descriptif, comme l'est la différence, mais productif – et ce dans la mesure même où il met en tension ce qu'il a séparé. Mettre en tension : c'est à quoi l'écart doit d'opérer. »⁴⁵¹

C'est pourquoi il est possible de dire ici que cet *écart* entre les médias est le lieu du dialogue, et que c'est de ce dialogue *entre*, que l'audio-spectateur fait mener dans le temps aux deux médias, que le sens émerge...

⁴⁵⁰ *Id.*, p. 76.

⁴⁵¹ JULLIEN, François, *L'écart et l'entre Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, p. 33.

5.5.2. L'écart - Représenter un segment

Il apparaît alors judicieux, pour représenter un segment, non pas de faire la synthèse des deux médias afin de catégoriser la résultante, comme pratiqué jusque-là, mais de donner à voir le devenir de *chacun* des deux médias, retrouvant la possible confrontation avec l'altérité telle que la décrit 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. »⁴⁵²

La juxtaposition des deux représentations de ces deux devenirs permet de donner une *image* de la problématique proposée au déchiffrement de l'audio-spectateur, la métaphorisation qu'il lui est suggéré de faire. Pour représenter les différents profilés dynamiques⁴⁵³ de chacun des deux médias, nous proposons un ensemble de pictogrammes, modulés suivant un code couleur discriminant le média auquel s'appliquent ces profilés. Il est possible de visualiser cela de la façon suivante :

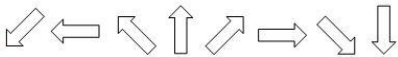
<u>Les formes</u>	<u>Les couleurs</u>
Processus : 	Le son : 
Figure(s) réitérée(s) : 	L'image : 
Élément(s) ne formant pas structure temporelle : 	Les deux médias en synchrène : 
et : 	
Unité-Geste : 	

Tableau 84 – Pictogrammes, formes et couleurs – 2017 –

Ainsi, 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 son symbole (le cercle) et teinté de bleu. Si le son et l'image sont perçus suivant

⁴⁵² LAMIZET, Bernard, « Sémiotique de l'identité : la figure de l'autre » in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, dir. Louis Hébert et Lucie Guillemette, Laval, PUL, p. 308.

⁴⁵³ Processus, Figure(s) réitérée(s), Élément(s) ne formant pas structure temporelle, Unité-Geste.

un même profilé 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.

Supposons un segment, pour lequel nous percevrions le son comme P1 alors que le mode de temporalité de l'image, sans direction, serait décrit comme Élément(s) ne formant pas structure temporelle, au moins deux perceptions seraient alors envisageables. Le processus sonore, de par sa relation à l'inertie, que manifeste l'image, pourrait être perçu comme un frein, une action de ralenti... Ou bien ce pourrait-être la perception de l'effondrement du soubassement manifesté par le son, mettant en péril la stabilité de l'image... Ou bien encore la succession de ces deux points de vue : le ralentissement d'abord, avec pour conséquence l'effondrement... Pour représenter ce segment, sans pour autant présager de son interprétation ⁴⁵⁴, nous l'écrivons comme la superposition des deux pictogrammes P1/jaune et Elnfpst/bleu ⁴⁵⁵ :

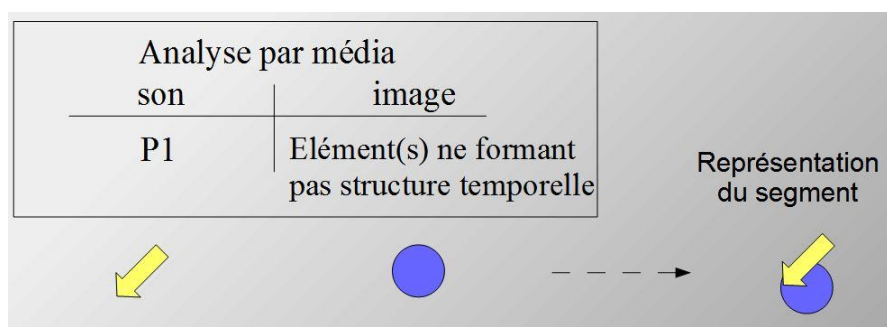


Tableau 85 – P1/son, Elnfpst/image – 2017 -

⁴⁵⁴ En effet nous sommes ici au stade de la transcription du segment, pas de l'analyse qui nous semble devoir être contextuelle et relative au discours de l'œuvre.

⁴⁵⁵ Par ex. MOREAU, Jean-Pierre, *vrai(semblable)ment*, [1721-2008]. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/MEag0snnrZ0S9MU>

Supposons à présent un segment pour lequel nous percevrions le son comme P5, alors que le mode de temporalité de l'image serait Figure(s) réitérée(s). La réitération dans l'image, en rencontrant le processus dans le son, pourra donner le sentiment de l'imminence d'un événement, tendu dans l'attente d'un dénouement qui, suivant les tempéraments, pourra être teinté d'inquiétude ou d'espoir... Nous transcrivons alors ce segment en combinant cette fois les deux pictogrammes P5/jaune et Fig.réit./bleu ⁴⁵⁶ :

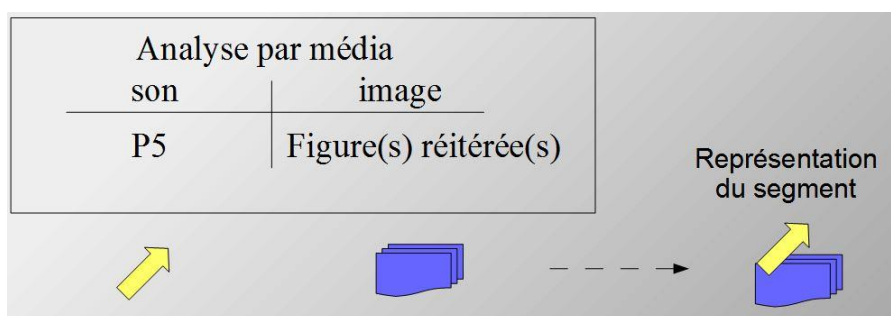


Tableau 86 – P5/son, Fig.réit. /image – 2017 -

Troisième exemple pour lequel, cette fois, c'est le son qui est perçu dans le mode de temporalité Figure(s) réitérée(s), et l'image dans celui de P5. Ici, le processus dans l'image et la réitération dans le son pourront être 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 ⁴⁵⁷ :

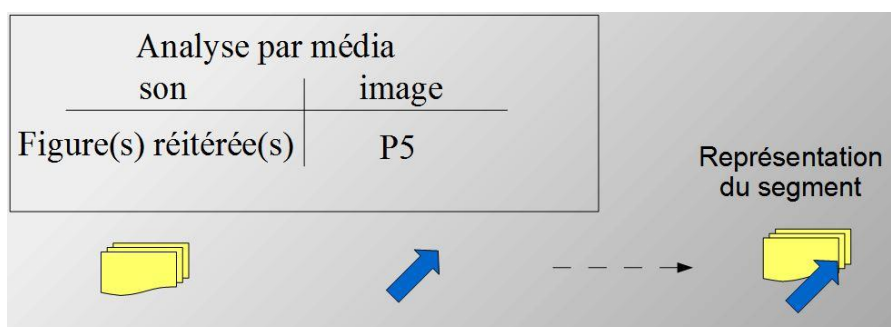


Tableau 87 – Fig.réit. /son, P5/image – 2017 -

⁴⁵⁶ Deuxième exemple, extrait de *Chadburn transmissions* de David Ross & Noordwijk. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Tf22LtWGA VNRYRO>

⁴⁵⁷ Troisième exemple, extrait de *Contre Sens* de Claude Moreau & Jean-Pierre Moreau. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/kZn89AkaxUwV Ery>

Enfin, voici l'exemple ⁴⁵⁸ d'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 :

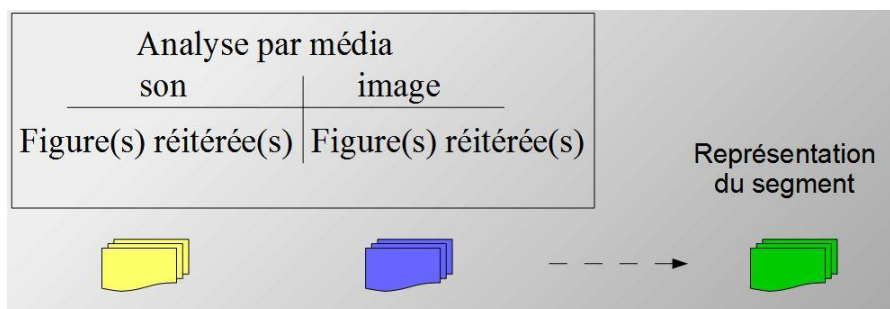


Tableau 88 – Fig.réit. /son & image – 2017 –

Nous pouvons ainsi représenter l'aspect dynamique de l'altérité en évitant la catégorisation de la Relation, et la staticité qui en découlerait. Nous ne disons rien de ce qui est *effectivement* perçu, de l'individuation des sujets œuvre et audio-spectateur, pour ne conserver que la possibilité d'échanger à leur propos. Nous décrivons ainsi une *potentialité* de l'œuvre, laissant chacun exprimer la manière particulière et qui lui appartient en propre de l'individuer en s'individuuant.

⁴⁵⁸ Quatrième exemple, extrait de *Cross Currents* de Ron Pellegrino. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Nwl4aiVUt9TOh2d>

5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre

À partir de 2017 nos séances tournent autour de quatre opérations : les deux premières, déjà pratiquées avant 2015, consistent à *segmenter* l'œuvre puis à *catégoriser* les segments obtenus, ces deux opérations sont effectuées comme on l'a vu en commun, en groupe. Les deux opérations suivantes sont réalisées individuellement : ainsi, la troisième consiste à *représenter* chaque segment par le moyen de pictogrammes caractérisant les flux propres à chacun des deux médias, et la quatrième opération - en mettant à la suite ces différents pictogrammes représentant les différents segments qui la composent - consiste à *modéliser* l'œuvre par la représentation des différents flux temporels successifs qui la constituent. Il s'agit là, comme pour toute analyse, d'un travail interprétatif de représentation de la relation de l'auteur à l'œuvre ainsi transcrite. Sa finalité n'est pas d'énoncer une vérité ontologique, de l'œuvre, de l'auteur, mais de permettre la mise à jour de ce qui est actif dans cette relation d'individuation qu'est l'expérience dialogique de deux sujets, œuvre audiovisuelle / audio-spectateur.

Pour montrer, et aussi discuter, ce moment particulier du travail, sera redonnée d'abord la transcription, linéaire et en colonne, de 2016 pour chacune des propositions, relevées de façon collective, suivie de sa représentation en pictogrammes de 2017 établie à partir de ces relevés collectifs.

Représentation de *Circle Sphere*

Il s'agit ainsi pour nous de représenter l'œuvre à l'aide des pictogrammes donnés au chapitre précédent, en partant de la transcription que nous avons faite lors de la saison 2016 au moment où nous faisons retour sur l'hypothèse de deux plans du discours.

Circle Sphere. 1^{ère} proposition ⁴⁵⁹ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.08	0001-0269	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A1 Le segment se trouve segmenté en P5 et U.G.
0.08 00.11	0270-0360			U.G. (apP)	

- *Circle Sphere*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 -

A1		
frames	0001-0269	0270-0360
		
durée	9"	3"

Tableau 89 - *Circle Sphere*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 –

Discussion 1^{ère} proposition

Ici nous progressons dans la concision du regard analytique, ce qui s'avèrera utile lorsque nous nous essaierons à la comparaison structurelle des propositions entre elles.

⁴⁵⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/qutF0hLeKo5wqI9>

Circle Sphere. 2^e proposition ⁴⁶⁰ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.11 00.19	0361-0603			Elnfpst	A2 Elnfpst = multiples directions
0.19 00.21	0604-0706	réitération	Ext => concentré Int =	P2	
0.21 00.23	0707-0753			U.G. (apP)	

- *Circle Sphere*, 2^e prop. Transcription de 2016 -

A2			
frames	0361-0603	0604-0706	0707-0753
			
durée	8"	2"	2"

Tableau 90 - *Circle Sphere*, 2^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 2^e proposition

Le moment particulier de cette proposition A2 et qui l'individue est cet écart ⁴⁶¹ qui se donne à voir par l'usage des pictogrammes au segment 0604-0706. Cet écart, qui dans la présentation précédente de 2016 était en quelque sorte écrasé par le désir de synthèse et résumé en P2, devient lisible dans ses constituants et conserve par là-même toute la tension qui lui est propre. Cette tension se résout dans l'appui-projection qui lui succède.

⁴⁶⁰ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/EaTH5iOE8Nu9qzO>

⁴⁶¹ A l'usage les pictogrammes sont apparus plus aisément lisibles s'ils étaient positionnés suivant cette topographie : considérant trois lignes horizontales imaginaires (non représentées), on place le pictogramme du son en haut, le pictogramme commun aux deux médias à cheval sur la ligne médiane, et celui de l'image sur la ligne en bas.

Circle Sphere. 3^e proposition ⁴⁶² :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.23 00.28	0754-0902	Réitération	Réitération Ext => diffus Int => faible	P7	A3 P7 : Int. image => décélération.
0.28 00.31	0893-0957	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
0.31 0.35	0958-1066			U.G (apPab)	

- *Circle Sphere*, 3^e prop. Transcription de 2016 -

A3			
frames	0754-0902	0893-0957	0958-1066
			
durée	5"	2"	4"

Tableau 91 - *Circle Sphere*, 3^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 3^e proposition

Cette proposition A3 semble construite, à l'opposé de A2, d'abord sur un écart entre les médias, écart qui va se résolvant dans un deuxième temps dans une compression qui donne de l'énergie à l'U.G. qui suit et fait basculer la pièce sur la quatrième et dernière proposition.

⁴⁶² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Hthe4wy61VsPUXL>

Circle Sphere. 4^e proposition ⁴⁶³ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.35 0.44	1067-1335			Elnfpst	B Elnfpst : multiples directions P7 : vers l'indéterminé (gris homogène)
0.44 0.48	1336-1469	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	P?	
0.48 0.52	1470-1575	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	
0.52 1.00	1576-1822			Elnfpst	Autre sémiose, écrits, générique de fin.

- *Circle Sphere*, 4^e prop. Transcription de 2016 -

B				
frames	1067-1335	1336-1469	1470-1575	1576-1822
				
durée	9"	4"	4"	8"

Tableau 92 - *Circle Sphere*, 4^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 4^e proposition

On voit bien ici dans le deuxième segment l'antagonisme des deux médias : le son en perte d'énergie « appui » sur l'image qui lutte un temps puis renonce au troisième segment, perdant également de l'énergie comme entraînée par le son. L'entrée dans l'indéterminé du quatrième et dernier segment est ainsi comme préparé, l'audio-spectateur peut donc l'anticiper.

La représentation linéaire, maintenant horizontale, est très satisfaisante à l'usage, bien plus que la représentation verticale qui ne correspond que peu à nos modes de lecture du temporel, partition musicale ou écriture.

⁴⁶³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/i4Z6q5DAvJ0NYrO>

Voici pour finir, la transcription ⁴⁶⁴ pictogrammatique de la phrase « A » composée de trois propositions, A1, A2, et A3 suivie de la phrase B qui comporte une seule proposition :

	A1		A2			A3			B			
frames	0001-0269	0270-0360	0361-0603	0604-0706	0707-0753	0754-0902	0893-0957	0958-1066	1067-1335	1336-1469	1470-1575	1576-1822
												
durée	9"	3"	8"	2"	2"	5"	2"	4"	9"	4"	4"	8"

Tableau 93 - *Circle Sphere*, Transcription 2017 –

⁴⁶⁴ SCHOEN, Matthew, *Circle Sphere*. Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/RqH10SCfGHX5LNj>

Représentation de *vrai(semblable)ment*, de 0' à 1'23''

De la même manière que pour *Circle Sphere*, voyons maintenant comment il est possible de représenter *vrai(semblable)ment* à l'aide des pictogrammes tels que nous les avons vus précédemment. Ici aussi nous présenterons chacun des segments dans la transcription de 2016, telle que proposée lorsque nous avons discuté l'hypothèse de deux plans du discours, et ferons succéder chaque segment de cette nouvelle transcription pictogrammatique.

Vrai(semblable)ment. 1^{ère} proposition ⁴⁶⁵ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.05	0001-0208	Ext = Int => fort		P4	A1 L'énergie de P4 trouve à se continuer en P3, on entend d'abord ce qu'on voit ensuite
0.05 0.08		Ext = Int =	Ext => concentré Int => fort	P3	
0.08 00.13	0209-0334	Ext = diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	Elnfpst multiples directions
0.13 0.18	0335-0461	multiples directions	Pas de direction	Elnfpst	

- *vrai(semblable)ment*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 -

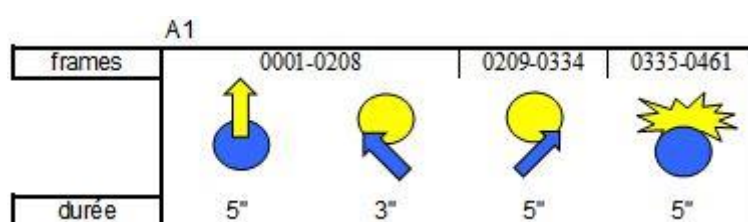


Tableau 94 – *vrai(semblable)ment*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 –

Discussion 1^{ère} proposition

L'absence de la couleur verte, ici marquante, transcrit au premier coup d'œil l'importance de l'écart entre les deux médias et l'apport de chacun à la sémiose temporelle.

- - - - -

⁴⁶⁵ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/MME5rNypofRaLRf>

Vrai(semblable)ment. 2^e proposition ⁴⁶⁶ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.18 00.31	0462-0780	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int =	P1	A2

- vrai(semblable)ment, 2^e prop. Transcription de 2016 -

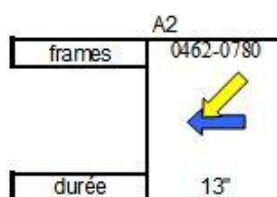


Tableau 95 – vrai(semblable)ment, 2^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 2^e proposition

On voit ici que les énergies se fédèrent, l'écart va diminuant, se focalise.

- - - - -

⁴⁶⁶ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/aTUUXhQDAEYS44h>

Vrai(semblable)ment. 3^e proposition ⁴⁶⁷ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.31 0.38	0781-0956			Elfpst 0 direction	A3
0.38 0.40	0957-0990			U.G. apP	

- *vrai(semblable)ment*, 3^e prop. Transcription de 2016 -

A3		
frames	0781-0956	0957-0990
		
durée	7"	1"

Tableau 96 – *vrai(semblable)ment*, 3^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 3^e proposition

On voit que l'énergie en se fédérant vers le concentré a perdu de sa motilité. L'Unité-Geste reprend cette concentration (appui) et la projette (P) vers la proposition suivante.

- - - - -

⁴⁶⁷ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/fBMaNm6GAW4cnmq>

Vrai(semblable)ment. 4^e proposition ⁴⁶⁸ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.40 1.10	0991-1720	réitération	réitération	Fig.réit.	A4

- *vrai(semblable)ment*, 4^e prop. Transcription de 2016 -

A4	
frames	0991-1720
durée	29"

Tableau 97 – *vrai(semblable)ment*, 4^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 4^e proposition

L'indication de la durée prend ici toute son importance. Rétrospectivement on notera que c'est le segment qui dure le plus de tous ceux visités jusque-là.

- - - - -

⁴⁶⁸ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/AJfziNXOe8f1sJy>

Vrai(semblable)ment. 5^e proposition ⁴⁶⁹ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.10 1.21	1721-2008	Ext => concentré Int => faible	réitération	P1	A5
1.21 1.23	2009-2068	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int => faible	P1	

- *vrai(semblable)ment*, 5^e prop. Transcription de 2016 -

A5		
frames	1721-2008	2009-2068
		
durée	12"	2"

Tableau 98 – *vrai(semblable)ment*, 5^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 5^e proposition

À la lecture de cette représentation on peut avoir l'intuition d'une action du média son sur le média image, le second média poursuivant les prescriptions du premier, se rangeant à ses arguments pour l'accompagner dans le processus P1 qui vient ainsi, avec cette proposition A5, clore la phrase A. On voit bien la variation significative de l'épaisseur de la phrase, qui correspond à un premier niveau de variation de l'écart.

- - - - -

⁴⁶⁹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/uB1rWQTXv76GqJV>

Voici pour finir la transcription pictogrammatique de la phrase « A », composée de cinq propositions, A1, A2, A3, A4 et A5 ⁴⁷⁰ :

	A1				A2	A3	A4		A5
frames	0001-0208 0209-0334 0335-0461				0462-0780	0781-0956 0957-0990	0991-1720		1721-2008 2009-2068
									
durée	5" 3" 5" 5"				13"	7" 1"	29"		12" 2"

Tableau 99 – *vrai(semblable)ment*, phrase « A », Transcription 2017 –

⁴⁷⁰MOREAU, Jean-Pierre, *vrai(semblable)ment*, phrase « A ». Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/J9hPuoOxzKbqHwP>

Représentation de *Contre Sens* de 0' à 1'29''

Contre Sens. 1^{ère} proposition ⁴⁷¹ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 0.21	0001-0421	Ext = Int => fort	=	P4	A1
0.21 0.29	0422-0583	Ext => diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.29 0.45	0584-0912	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	

- *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 -

A1				
frames	0001-0293	0294-0421	0422-0583	0584-0912
				
durée	15"	6"	8"	16"

Tableau 100 – *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 –

Discussion 1^{ère} proposition

On voit bien ici la manière dont l'énergie, d'abord dans le son puis dans l'image, fédère les deux médias dans un seul et même processus. Si ce mouvement général acquiert une façon d'évidence on ne perd pour autant aucun détail concernant la manière et la durée de chacune de ces phases du discours. Des précisions sont apparues comme notables, concernant un effet de plateau dans la deuxième partie du premier segment, qui nous ont amené à segmenter ce segment en deux devenirs différenciés : 0001-0421 devient ainsi 0001-0293 auquel succède 0294-0421.

- - - - -

⁴⁷¹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/cV3fotA7ODKtWw9>

Contre Sens. 2^e proposition ⁴⁷² :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.45 0.51	0913-1042	Ext=> concentré Int =	Ext=> concentré Int =	P2	A2

- *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription de 2016 -

A2	
frames	0913-1042
durée	7"

Tableau 101 – *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 2^e proposition

Autre aménagement du segment, cette fois concernant ses constituantes, ce qui était précédemment perçu comme un P2 commun est maintenant perçu comme composé d'un P2 dans l'image et un P3 dans le son. Le trait de retour que forment ces processus P2 et P3, à la suite du précédent P5, est immédiatement compréhensible.

- - - - -

⁴⁷² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/AAYVwzZPEZdXuDF>

Contre Sens. 3^e proposition ⁴⁷³ :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.51 0.58	1043-1172	réitération	Elnfpst O direction	Fig.réit.	A3
0.58 1.14	1173-1492	réitération	Ext => diffus Int => fort	P5	
1.14 1.19	1493-1579	réitération	Ext => concentré Int => faible	P1	

- Contre Sens, 3^e prop. Transcription de 2016 –

A3				
frames	1043-1172	1173-1492	1493-1579	
				
durée	7"	16"	4"	

Tableau 102 – Contre Sens, 3^e prop. Transcription 2017 –

Discussion 3^e proposition

On voit clairement la continuité temporelle du média son s'opposer à la variation du média image. Avec cette nouvelle transcription apparaît une nouvelle perception de la troisième proposition de la phrase A. Nous percevons maintenant cette troisième proposition comme se finissant avec l'U.G. (apPab) qui commençait précédemment ce que nous avons codé en A4, proposition que nous renommons B, puisque l'Elnfpst qui suit commence une nouvelle phrase :

Time code	Désignation du fragment (fr. début & fin)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
1.19 1.23	1580-1659			U.G. apPab	B O direction
1.23 1.29	1660-1777			Elnfpst	

- Contre Sens, 4^e prop. Transcription de 2016 –

⁴⁷³ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/oCGEDrPLHrVCd1R>

Nous lui préférons par conséquent cette formulation :

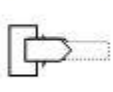
	A3			
frames	1043-1172	1173-1492	1493-1579	1580-1659
				
durée	7"	16"	4"	4"

Tableau 103 – *Contre Sens*, 3^e prop. Transcription 2017 –

Voici la transcription pictogrammatique de la phrase « A » composée maintenant de trois propositions, A1, A2 et A3 ⁴⁷⁴ :

	A1				A2	A3			
frames	0001-0293	0294-0421	0422-0583	0584-0912	0913-1042	1043-1172	1173-1492	1493-1579	1580-1659
									
durée	15"	6"	8"	16"	7"	7"	16"	4"	4"

Tableau 104 – *Contre Sens*, phrase « A », Transcription 2017 –

Représentation de Ghostly

Nous avons laissé *Ghoslty* en 2015 - sans donner la transcription réalisée en 2016, telle qu'effectuée pour *Circle Sphere*, *vrai(semblable)ment* ou *Contre Sens* - mais rien ne nous empêche d'expérimenter sa représentation en pictogramme. Nous donnerons, pour commencer, la représentation nouvelle, suivie de celle datant de 2015, nous verrons ensuite si la confrontation de ces deux représentations est de quelque utilité pour comprendre - et peut-être résoudre - les trois cas problématiques d'interprétation que nous avons relevé en 2015, et que nous allons examiner l'un après l'autre.

⁴⁷⁴ MOREAU, Claude & MOREAU, Jean-Pierre, *Contre Sens*, phrase « A ». Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/5iWipxHflt7SSZi>

Ghostly. 1^{ère} proposition ⁴⁷⁵ :

A

frames	0600-1423	1424-1790	1791-1993	1994-2346
				
durée	14"	6"	3"	6"

Tableau 105 – *Ghostly*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 –

Time code	Catégorisation	Commentaires
0.09	P	
0.25		
0.25	Fig.réit.	1 ^{er} cas : pourrait être considéré comme un seul Fig.réit. (Claude).
0.30		
0.30	Fig.réit.	
0.33		
0.33	Elnfpst	
0.39		

Ghostly, segmentation et catégorisation - 2015 -

Immédiatement s'impose au regard le problème lié aux différents systèmes de décompte du temps : en frames de début et de fin pour 2017, en relevé du time code de début et de fin en 2015. Dans un cas (2015) les limites sont floues pour des raisons déjà exposées précédemment ⁴⁷⁶, et dans l'autre cas (2017) elles sont précises à l'image près. La raison de cette différence est liée à ce que en 2015 nous cherchions à discerner des comportements que, sans les avoir identifiés, nous supposions homogènes dans un ensemble reconnu comme étant hétérogène alors qu'en 2017 ces comportements sont maintenant identifiés et la question se pose de la relation que ces parties du discours entretiennent avec l'ensemble du discours de la pièce dans son entièreté. Il nous faut maintenant, malgré cette légère difficulté, rapprocher terme à terme les deux représentations afin de les comparer. Cela se fait en reprenant la seule référence qui soit : l'œuvre, ici *Ghostly*, et en interrogeant de nouveau notre perception à la lumière de nos transcriptions 2015 et 2017.

⁴⁷⁵ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/N6rUTwAL2SXaWvg>

⁴⁷⁶ Dans le 4.3.3. La séance. et plus précisément au paragraphe *Remarques sur les notations de relevé de temps*.

Discussion 1^{ère} proposition

Voici donc ce qui constituait notre premier cas problématique en 2015. On remarquera que, si la segmentation se fait bien en quatre sections et que celles-ci sont bien identiques en ce qui concerne leurs durées respectives ⁴⁷⁷, *a contrario* et pour ce qui est des deux premiers segments, leurs catégorisations sont différentes : Processus suivi de Figure(s) réitérée(s) en 2015 *versus* Élément(s) ne formant pas structure temporelle, sans direction, suivi d'un processus P5 pour la version 2017.

Ceci pourrait s'expliquer par le fait que, progressant dans le discernement des différents modes de perception du profilé temporel, notre perception elle-même s'en soit trouvée affinée. Il semblerait ainsi que le P du premier segment de 2015 soit comme une perception par anticipation du deuxième segment qui sera noté comme P5 en 2017, l'audio-spectateur indiquant ainsi sa propre « tension vers », son attente de ce qui n'advient effectivement qu'au deuxième segment. Ce deuxième segment lui apparaîtra alors comme absorbé (ce que notera Claude) dans le troisième segment puisque la « réitération » est, à ce moment-là effectivement, ce qui donne sens à ce segment. Ce n'est pas la « répétition du même » qui fait sens mais le processus P5 qui est moteur de cette répétition ⁴⁷⁸ dira le transcritteur de 2017.

Nous avons donc deux interprétations possibles de cette première phrase : la première se présente comme une analyse que l'on pourrait dire portée sur la perception sensible du discours dans sa dynamique générale plutôt que sur la désignation des segments particuliers ; la seconde que l'on pourrait décrire comme plus analytique des constituants du discours, semble plus précise et plus maîtrisée pour ce qui concerne la relation des parties et du tout discursif. Parce que plus expérimentée et mieux outillée, cette seconde interprétation pourrait alors être qualifiée d'« experte ». On voit que ce qui est évident dans cette transcription 2017 c'est la couleur verte, dominante de tout le discours, indiquant le devenir identique et synchrétique ⁴⁷⁹ des deux médias.

- - - - -

⁴⁷⁷ ...si l'on tient compte de ce qui a été explicité concernant le problème de la notation des limites d'un segment (voir note précédente).

⁴⁷⁸ « Répétition » qui n'est pas perçue comme *réitération* puisque pas « répétition du même, éventuellement varié » du fait du P5 qui oriente l'audio-spectateur vers un devenir *avec* direction.

⁴⁷⁹ En référence à la notion de synchrèse, néologisme tiré des termes « synchronisme » et synthèse », donnée par Michel Chion dans son ouvrage *Le son*. CHION, Michel, *Le son*, coll. fac. cinéma-image, ed. Nathan université, Paris, 1998, p. 55.

Ghostly. 2^e proposition ⁴⁸⁰ :

B1			
frames	2347-2947	2948-4796	4797-5241
			
durée	10"	31"	7"

Tableau 106 – *Ghostly*, 2^e prop. Transcription 2017 –

0.39	Fig.réit.	2 ^e cas : le temps 0.49 n'a été établi que lors de la catégorisation. Le <i>Processus</i> semble n'avoir été perçu lors de la segmentation qu'à partir de 0.55/56 et par seulement deux participants
0.49		
0.49	P	
1.19		
1.19	Elnfpst	
1.27		

Ghostly, segmentation et catégorisation - 2015 –

Discussion 2^e proposition

Voici donc notre deuxième cas, on a vu qu'il avait déjà été résolu par la catégorisation, l'explication proposée étant que percevoir demande du temps et tout particulièrement en ce qui concerne les processus. On peut, depuis 2016, préciser que tel est particulièrement le cas pour les processus P3, P4 et P5 dont les directions perçues reposent, pour tout (P4) ou partie (P3, P5), sur la variation de l'intensité. En effet, la variation d'intensité peut se présenter avec une pente si faible qu'il soit nécessaire d'attendre particulièrement longtemps avant d'avoir suffisamment de différence d'intensité d'avec l'origine du processus pour percevoir cette pente. Cette précision n'a été apportée que lorsque, avec l'aide du schéma tensif, il nous a été possible de définir les huit *directions* de processus. Dans le cas présent il s'agit d'un processus P5 pour lequel à son début l'intensité connaît une pente très faible, et qui nécessite de fait quelques écoutes attentives. Cette première proposition semble devoir s'arrêter sur un Elnfpst sans direction uniquement porté par le son, car il est comme en écho, sorte de réponse à la fin de la première proposition. Considérer une image « vide de toute forme » comme équivalente à une absence d'image n'est pas exacte, du point de vue de la perception dans les œuvres intermédiaires. Il s'agit plutôt d'un rapt de la représentation, que l'on pourrait considérer comme une disposition qui laisse l'audio-spectateur libre de projeter, au sens psychologique du terme, ses propres attentes. En ce sens nous sommes alors ici dans un cas de Elnfpst, l'image

⁴⁸⁰ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Wk2FoYEFrJN3baA>

ne proposant effectivement à l'audio-spectateur aucune structuration du temps, il faut donc noter cette proposition B1 ⁴⁸¹ de cette manière :

B 1			
frames	2347-2947	2948-4796	4797-5241
			
durée	10"	31"	7"

Tableau 107 – *Ghostly*, 2^e prop. Transcription 2017 –

Nous noterons la proposition suivante B2 ⁴⁸² car l'énergie a été conservée ⁴⁸³, même si exclusivement dans le média sonore, et va trouver à se continuer dans B2 :

B2		
frames	5242-7012	7013-7160
		
durée	30"	2"

Tableau 108 – *Ghostly*, 2^e prop., B2. Transcription 2017 –

1.27	Fig.réit.	
1.56/57		
1.56/57	P	
2.00		

Ghostly, segmentation et catégorisation - 2015 –

On voit que dans le deuxième segment de B2 l'interprétation de la temporalité perçue est passée de P à Elnfst - 0 direction. Cette différence d'interprétation est possiblement due au fait que, ici également, la notion de direction est venue éclairer l'idée de processus. L'absence de la perception d'une structure temporelle permettant de prévoir ce qu'il advient (c'est-à-dire une *direction*), alliée au fait que le segment est très bref (2 à 3 secondes) fait que le sentiment peut être celui d'un désengagement de l'intention : l'énergie se perd et immédiatement après il est possible d'éprouver le sentiment de commencer une nouvelle séquence, la phrase C. Cela justifierait que l'on considère que la phrase B finit ici.

⁴⁸¹ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/bsev5pZ0UX6dUeA>

⁴⁸² Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/JoO3p8H081XTvOW>

⁴⁸³ L'énergie a même trouvé, par le moyen de cette exclusive du média sonore, à se mettre en déséquilibre et à ainsi se renforcer encore. Lorsque l'image revient en début de B le rééquilibrage généré par ce retour du média est encore en renforcement, cela crée un effet de dramatisation : on repart et de plus belle !

Ghostly. 3^e proposition ⁴⁸⁴ :

C								
frames	7161-8305	8306-8733	8734-10210	10211-14078	14079-14807	14808-16008	16009-17687	17688-17906
								
durée	19"	7"	25"	1'04"	12"	20"	28"	4"

Tableau 109 – Ghostly, 3^e prop., C, Transcription 2017 –

2.00	Fig.réit.	Frames 2017 : 7161-8305 & 8306-8733
2.25		
2.25	P	fr. 8734-10210
2.56		
2.56	P	fr. 10211-14078
3.54		
3.54	Fig.réit.	fr. 14079-14807
4.05		
4.05	P	fr. 14808-16008 & 16009-17687
4.54/55		
4.54/55	P	fr. 17688-17906
4.59		

Ghostly, segmentation et catégorisation - 2015 –

Discussion 3^e proposition

Dès le premier segment on voit que les deux représentations diffèrent de façon significative. Dans la transcription 2015 (Time Code 2.00-2.25) est relevée une perception de type Figure(s) réitérée(s), d'une durée de 25 secondes. Or, si la transcription 2017 [7161-8305] fait bien également mention d'un type Figure(s) réitérée(s), elle n'est commune aux deux médias que durant 19 secondes, suivies de 7 secondes d'un processus P2 dans le son [8306-8733]. Fig.réit. est bien toujours actif mais portée par l'image seulement. Il s'agit donc d'une précision apportée par nos travaux durant la saison 2016 concernant les processus ⁴⁸⁵, précision à laquelle s'ajoute celle apportée en 2017 concernant la représentation des différents profilés dynamiques de

⁴⁸⁴ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/8fUTsjiMm8YOmX0>

⁴⁸⁵ Voir 5.4.3. Division triadique du schéma tensif.

chacun des deux médias ⁴⁸⁶ qui permet de donner à voir l'écart dynamique. On voit donc les deux médias se différencier véritablement ici, pour la première fois depuis le début de la pièce, à l'exception du segment 4797-5241 qui venait clore la proposition B1.

Immédiatement après (T.C. 2.25-2.56), la représentation 2015 annonce un processus là où celle de 2017 [8734-10210] discerne un P2 dans le son, dans le même temps qu'un P8 dans l'image. Ainsi le processus a-t-il bien été perçu et, s'il y a gain dans la finesse d'analyse, ici il se situe dans le discernement de deux directions différentes : une pour chacun des deux médias. Peut-être l'audio-spectateur métaphorise-t-il en direction d'un P1, faisant un montage de l'intensité du son et de l'extensité de l'image mais cette métaphorisation lui appartient et nous ne disons rien d'autre que ce potentiel, inscrit dans cette dyade P2-P8, dans lequel il est possible pour l'audio-spectateur d'inscrire sa perception, individuant cette dyade et s'individuuant par là même, créant alors ce que Simondon appelle un *plus-être* :

« [...] il faut un plus-être du sujet, une individuation nouvelle pour que les sensations se coordonnent en perceptions ; il faut aussi un plus-être du sujet pour que les affections deviennent monde affectif ; ce ne sont pas les seules sensations, mais aussi quelque chose du sujet, de l'être du sujet, qui fait naître la perception » ⁴⁸⁷

Si le segment suivant trouve les deux représentations 2015 (T.C. 2.56-3.54) et 2017 [10211-14078] en accord sur la perception d'un processus, la représentation 2017 précise non seulement qu'il est actif dans les deux médias, mais également que la perception d'un type Figure(s) réitérée(s) est commun aux deux médias.

Le segment qui suit, représenté dans la nomenclature 2017 [14079-14807], propose un Elnfst à multiples directions dans l'image, en juxtaposition d'un P4 dans le son. Or, dans la version 2015 (T.C. 4.05-4.54/55) il n'a été donné comme perçu qu'un profilé Fig.réit. Ceci peut se comprendre par le fait que le processus n'est pas d'une pente suffisante pour être perçu d'évidence, d'autant moins perçu qu'en 2015 nous cherchions à discerner le devenir *commun* aux deux médias par « analogie de comportement », or il n'y a dans ce segment que peu d'analogie entre les deux médias : le caractère du son tient plus du *grain* que du réitéré et celui de l'image plus du *discontinu* que du réitéré...

Le segment suivant, d'une durée d'approximativement 50 secondes (4.05-4.54/55) dans la représentation 2015, a été perçu comme un seul processus durant cette même période, alors qu'en 2017 nous percevons deux comportements successifs : pour le premier [14808-16008] ce

⁴⁸⁶ Voir 5.5.1. *Catégories perceptives : simples ou composites ?*

⁴⁸⁷ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, op. cit., p. 116.

processus est de nouveau précisé en P4 pour l'image et P2 pour le son, pour le second le pictogramme Fig.réit. [16009-17687], nous indique qu'ici aussi la précision obtenue dans la compréhension de ce qui constitue les processus, leur direction, a apporté de la clarté, y compris en ce qui concerne les limites temporelles desdits processus.

Enfin, le dernier segment, indique un processus pour la représentation 2015 (T.C. 4.54/55-4.59) contre un Elnfpst- multiples directions, dans la représentation 2017 [17688-17906]. Même remarque que précédemment, la précision portant sur la direction permet de départager ce qui *devient* suivant *une* direction de ce qui *s'agite* suivant *des* directions.

- - - - -

Ghostly. 4^e proposition ⁴⁸⁸ :

Voici le 3^e cas problématique de 2015.

D	
frames	17907-18137 18138-18618 18619-22319 22320-23224
	   
durée	4" 8" 1'02 15"

Tableau 110 – *Ghostly*, 4^e prop., D, Transcription 2017 –

4.59	P	Frames 2017 : 17907-18137 & 18138-18618
5.14		
5.14	P	
6.12/15		
6.12/15	P	fr. 22320-22224
6.17		

Ghostly, segmentation et catégorisation - 2015 -

Discussion 4^e proposition

Cette dernière phrase commence donc par ce qui en 2015 constituait notre troisième cas problématique. La transcription de 2015 (T.C. 4.59-5.14) donne une durée approximative de 15 secondes - entièrement occupée d'un processus - face à laquelle, pour une durée équivalente ⁴⁸⁹ dans la transcription de 2017, il est maintenant possible de considérer un premier segment

⁴⁸⁸ Disponible via l'annexe en ligne : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Gnp8xXgXfGztzH>

⁴⁸⁹ soit douze secondes.

[17907-18137], occupé par un processus P7 pour le son, en accord avec l'indication du perçu de 2015, complété tout de même d'une Figure(s) réitérée(s) pour l'image, le tout suivi d'un second segment [18138-18618], entièrement perçu comme Fig.réit. dans les deux médias.

A la suite de ce plateau vient un long crescendo avant la fin (T.C. 5.14-6.12/15 & [18619-22319]), avant dernier segment pour lequel les deux interprétations notent un processus, P5 pour les deux médias en 2017 / processus pour 2015.

Enfin, les représentations du dernier segment (T.C. 6.12-6.17 & [22320-22224], montrent, là aussi, une interprétation commune de la perception d'un processus, avec cette précision en 2017 d'un P1 dans le son et d'un Elnfpst-sans direction pour l'image.

5.5.4. Retour d'expérience saison 2017

Durant cette saison, nous avons expérimenté notre proposition de considérer la vidéomusique comme un art de la relation interdiscursive. Pour cela, nous avons conçu un mode de *représentation* de cette méta-relation, au moyen de pictogrammes qui, par la combinaison des *profilés temporels* perçus qu'ils symbolisent, permettent de rendre compte de ce qui est à l'œuvre dans ce processus d'individuation. Nous avons ainsi montré que, dans ces œuvres, la sémiose est portée par la modulation d'énergie dans le temps *entre* les médias qui la constitue, modulation que *déchiffre* l'audio-spectateur qui s'individue en l'individuant, parce qu'en relation dialogique avec elle.

Nous sommes maintenant en capacité de représenter l'aspect dynamique de la potentialité perceptive d'une œuvre, aspect dynamique qui se structure en *phrases*, phrases elles-mêmes constituées d'une ou de plusieurs *propositions* – propositions elles-mêmes composées de *profilés temporels*, profilés dynamiques résultants de la combinaison des profilés temporels de chacun des médias. Nous sommes par conséquent en capacité de représenter la potentialité perceptive d'une œuvre, de commenter cette potentialité, de la comparer à la potentialité d'autres œuvres. Au chapitre suivant, nous ferons retour sur l'évolution des vocabulaires et des pratiques, les *résultats de la recherche*.

VI. Résultats de la recherche

« L'accumulation des exemples nous rassure, mais en marge de toute prétention systémique. La Relation ne peut pas être « prouvée », parce que sa totalité n'est pas approchable – mais imaginée, concevable par déport de la pensée. »⁴⁹⁰

Il nous faut maintenant revenir sur le chemin parcouru depuis 2013, de manière à constater les changements opérés dans nos vocabulaires et nos pratiques au long de ces années de recherche.

Après avoir noté l'existence d'une pratique artistique émergente⁴⁹¹ nommée par Jean Piché *vidéomusique*, nous avons constaté la diversité des termes usités pour nommer les pratiques voisines que sont les clips, vidéoclips, vidéo-musiques, ainsi que le flou existant autour du terme même *vidéomusique*. Nous avons donc, pour commencer, repris à notre compte la définition que donne Jean Piché d'une œuvre « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée⁴⁹² ». À partir de cette idée d'*alliage de musique et d'image en mouvement* nous avons proposé de considérer la vidéomusique comme relevant des *arts du montage*⁴⁹³, successivement composés du cinéma, à partir des années 1920⁴⁹⁴, puis de la musique concrète apparue dans les années 1950⁴⁹⁵. Nous avons noté que l'hétérogénéité de l'origine disciplinaire des artistes s'essayant à cette nouvelle relation de l'audio et du visuel a généré des besoins nouveaux en termes d'accompagnement des projets⁴⁹⁶, et que de nouvelles structures ont été créées pour aider à la production de ces nouveaux récits⁴⁹⁷.

Dans un deuxième chapitre⁴⁹⁸, nous avons alors interrogé cette coprésence du sonore et du visuel afin d'établir le mode de sémiose conséquente à l'aspect hybride de ce type d'œuvre, ceci dans l'espoir d'être en possibilité de pallier le manque de moyens d'analyse la concernant. Après avoir noté le caractère temporel particulier de cet art *intermédiatique*⁴⁹⁹, nous avons proposé de nommer *interdiscursivité*⁵⁰⁰ cette rencontre de plusieurs *discours*, tenus par la

⁴⁹⁰ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.188.

⁴⁹¹ Voir au I. *La vidéomusique : une pratique émergente*.

⁴⁹² [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : http://www.musique.umontreal.ca/personnel/piche_j.html

⁴⁹³ Voir au 1.1. *Les arts du montage*.

⁴⁹⁴ Voir au 1.1.3. *Le montage au cinéma – Dziga Vertov, Lev Koulechov*.

⁴⁹⁵ Voir au 1.1.4. *Le montage en musique : la musique concrète*.

⁴⁹⁶ Voir au 1.2.1. *Structures d'accompagnement transdisciplinaire*.

⁴⁹⁷ Voir au 1.2.2. *Laboratoires de recherche - création*.

⁴⁹⁸ Voir au II. *La vidéomusique : un art de la relation*.

⁴⁹⁹ Voir au 2.1.2. *Une relation intermédiatique*.

⁵⁰⁰ Voir au 2.1.3. *Une relation interdiscursive*.

succession des images et des sons obtenus par *montage*, multiplicité que fédère l'audio-spectateur ⁵⁰¹ par sa perception dans le temps ⁵⁰².

Ayant fait le constat que les outils d'analyse liés aux savoir artistiques antérieurs nous laissaient dans l'incapacité d'analyser les nouvelles expressions du sensible - notamment en ce qui concerne les œuvres inscrites sur support électronique - nous avons noté au troisième chapitre ⁵⁰³ les manques de méthode et de vocabulaire qui étaient les nôtres pour décrire, expliquer, analyser l'œuvre vidéomusique. Nous avons alors posé l'hypothèse d'une méta-relation comprenant, d'une part, la relation établie au sein de la dyade audiovisuelle ⁵⁰⁴ et, d'autre part, celle établie entre cette dyade et l'audio-spectateur qui l'interprète ⁵⁰⁵. Cette *Relation* décrivant comment le sujet *transforme*, et en transformant *se transforme*, nous l'avons identifiée à la suite de Gilbert Simondon comme une *individuation* ⁵⁰⁶. Ayant ainsi vu les modalités opératoires de cette Relation de transduction au sein du système formé par l'œuvre vidéomusique et l'audio-spectateur, nous avons alors posé 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 *profilés d'écoulement d'énergie dans le temps* tels qu'ils sont perçus par l'audio-spectateur, des invariants qui nous permettraient d'établir une catégorisation nous rapprochant d'une herméneutique du discours intermédiaire tel que transduit par l'audio-spectateur ? Pour apporter des réponses à ces questions, nous avons proposé dans un quatrième chapitre l'élaboration d'un ensemble de conduites visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de cette œuvre ainsi décrite ⁵⁰⁷.

Réformant l'ensemble de nos conduites, à partir de notre pratique des Unités Sémiotiques Temporelles ainsi éprouvée par l'expérience ⁵⁰⁸, nous avons été amenés à créer un corpus lexical adéquat à notre problématique. Nous allons dans ce sixième chapitre, retracer cette dynamique de l'expérimentation pour en étudier les résultats. Afin de rendre compte des progrès réalisés, nous représenterons l'expérimentation comme *sédimentant* progressivement les vocabulaires, les rendant moins flottants car plus denses, moins ductiles car mieux adaptés

⁵⁰¹ Voir au 2.1. [Le dialogisme](#).

⁵⁰² Voir au 2.3. [Un art du temps](#).

⁵⁰³ Voir la section III. Problématique et délimitation du corpus.

⁵⁰⁴ Voir au 3.1.1. [La relation « dans » l'œuvre](#).

⁵⁰⁵ Voir au 3.1.2. [La relation « à » l'œuvre](#).

⁵⁰⁶ Voir au 3.1.4. [La transduction, l'individuation - identité & altérité](#).

⁵⁰⁷ Voir la section IV. Méthodologie.

⁵⁰⁸ Voir la section V. [Expérimentations](#).

à nos besoins. En retour ces vocabulaires amenderont les pratiques pour des raisons similaires, les faisant également descendre au plus bas du champ expérimental considéré. Cette représentation des pratiques et des vocabulaires se fera donc suivant un modèle que nous dirons *sédimentaire* et qui, donnant une vision dynamique de ce qu'a été la recherche, laisse espérer d'entrevoir, par intuition, des résultats potentiellement à venir.

Nous explorerons pour commencer l'action qui consiste à *segmenter*, nous verrons que les outils servant à *délimiter* les segments ont évolué en fonction de notre capacité à catégoriser les segments. Catégoriser les segments sera donc notre deuxième étape, nous ferons retour sur notre manière actuelle de catégoriser, mais aussi de représenter des segments. Ces deux premières étapes forment ainsi un couple auquel répondra un troisième moment dans lequel nous verrons comment *analyser une vidéomusique*.

Synthèse de l'ensemble *segmenter-catégoriser les segments* et *analyser une vidéomusique*, nous examinerons pour finir ce retour d'expériences, la méthode d'analyse telle que nous la pratiquons actuellement, qui nécessite de savoir *représenter une vidéomusique*, dernière étape de cette méthode, ensemble dynamique dont la boucle peut, et doit être parcourue plusieurs fois pour approcher une analyse de l'œuvre possiblement utile.

Enfin, dans un dernier moment, nous dirons dans quelles directions il nous semble possible d'étendre les recherches à venir, et nous nommerons quelques domaines en particulier.

Les notes de bas de page renvoient aux expérimentations et aux premiers retours d'expériences ⁵⁰⁹ auxquelles les éléments traités réfèrent. Il sera ainsi possible de faire retour sur ce qui a permis d'avancer, d'approfondir la manière dont tel ou tel point a été établi.

⁵⁰⁹ Cf. section V. [Expérimentations](#).

6.1. Segmenter et délimiter

Dans le tableau suivant, les années sont représentées verticalement : l'année 2013, située tout en haut, correspond au moment où les pratiques ont été introduites dans le processus de recherche ; l'année 2018, moment où sont recueillis les résultats de cette recherche, est située tout en bas.

Considérant l'action *segmenter*, conservée de la pratique antérieure liée pour nous à l'analyse en UST, voici comment nous représentons sa sédimentation :

2013		La première colonne indique tout en bas l'action de <i>segmenter</i> , qui a été introduite dans le protocole de recherche ⁵¹⁰ dès 2013 et qui a sédimenté jusqu'en 2018. Cette représentation permet de voir que nous validons l'action qui consiste à segmenter les œuvres, notamment vidéomusicales, de 2013 à 2018 sans interruption puisque, traversant les années, elle va comme se déposer au fond de ce qui représente notre manière actuelle.
2014		
2015		
2016	Time code	La deuxième colonne montre que cette segmentation a été mesurée et représentée à l'aide d'un time code ⁵¹¹ depuis l'origine de la recherche en 2013 jusqu'en 2016, date de début de l'utilisation du schéma tensif ⁵¹² qui nous a permis, par la définition des directions en termes d'intensité et d'extensité, de préciser les débuts et les fins des <i>processus</i> . Ce mode de représentation de la segmentation disparaît alors au profit de l'utilisation des numéros (n°) de frame (image) de début et de fin des segments.
2017		
2018	n° frame début - fin	Si la pratique de la segmentation <i>à la volée</i> requiert toujours l'usage du Time-code, irremplaçable par la simplicité de sa mise en action ⁵¹³ , la représentation opérante actuellement, passe par l'indication des numéros de frames de début et de fin du segment.
	segmenter	

Tableau 111 – sédimentation des pratiques, Segmenter - 2018 –

⁵¹⁰ Voir au 4.2.2.Segmenter une œuvre.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Voir au 5.4.1.Sémiose tensive, adaptation à la problématique intermédia.

⁵¹³ Les premières approches analytiques se font toujours par l'entremise de ce moyen, efficace et peu coûteux pour l'audio-spectateur dont l'attention doit rester au maximum disponible pour l'œuvre et ouverte à sa compréhension.

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

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 permis de mieux *délimiter* les segments. Après l'action qui consiste à *segmenter* une œuvre, nous allons donc maintenant examiner l'action complémentaire qui consiste à *catégoriser* les segments obtenus.

6.2. Catégoriser les segments, les représenter

Le couple de notions *avec direction* / *sans direction*, venu de l'analyse en UST, s'est révélé très structurant pour catégoriser les segments obtenus. On voit dans le tableau suivant comment ces termes, *intensité*, *extensité*, *avec direction*, de provenances diverses, se sont trouvées fédérées par l'expérimentation. De la même façon que dans le tableau précédent, la première colonne présente la succession des années du haut vers le bas, la sédimentation se fait donc en « entrant » par le haut (2013) et en allant vers le bas (2018) :

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

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

La notion d'*extensité*, visible en bas de la deuxième colonne, n'apparaît qu'en 2016, par suite de l'emprunt au schéma tensif ⁵¹⁴, on voit cependant que des prémisses existaient, notant la présence dès 2013 des termes *concentration*, *focalisation*, *spatialité*, *spatialisation*, *extension* ⁵¹⁵, toutes notions en lien avec l'*extensité* dont le cadre théorique faisait alors défaut.

Dans le troisième cadre on voit que les notions *direction*, puis *Processus* ⁵¹⁶, venues d'usages antérieurs, se trouvent renouvelées par l'apport du schéma tensif qui nous a permis de définir quatre directions d'abord, puis huit ⁵¹⁷, discriminant successivement quatre et huit processus.

Tableau 112 – *sédimentation des pratiques, avec directions* - 2018 –

Partant de l'hypothèse que ce qui permet la catégorisation par l'audio-spectateur d'un profilé temporel résulte de sa perception dans le temps d'une matière modulée par une énergie, nous proposons de représenter cette relation énergie/matière dans un diagramme donnant en abscisse

⁵¹⁴ Voir au 5.4.1.Sémieose tensive, adaptation à la problématique intermédia.

⁵¹⁵ Voir au 5.1.1.Les analogies de comportement.

⁵¹⁶ Voir au 5.1.2.Les UST comme modèle.

⁵¹⁷ Voir au 5.4.3.Division triadique du schéma tensif.

l'extensité, c'est-à-dire la matière dans son étendue, et en ordonnée l'intensité, c'est-à-dire l'énergie qui s'applique à cette étendue. Après avoir proposé les définitions de deux valences, l'*Intensité* et l'*Extensité* qui servent à construire le schéma tensif, nous avons été en possibilité, courant 2016 ⁵¹⁸, de préciser la notion *avec direction*, indispensable à la définition de la notion *processus*.

Avec direction

Ces deux valences sont utilisées pour spécifier la perception de la transformation qui s'opère dans le temps sur la matière audiovisuelle (Extensité) via l'énergie (Intensité). Ces valences n'expriment aucune vérité intrinsèque, relation unique parce que vécue par un sujet unique, l'analyse de cette relation est par conséquent tout aussi subjective.

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

La valence « Intensité » s'applique aussi bien au son dans la variation de son amplitude, vers le faible ou vers le fort, qu'à l'image dans la variation de sa luminosité. Elle peut également, comme indiqué plus haut, s'appliquer aux variations de vitesse d'émission, sonore ou lumineuse etc. Il s'agit d'un indicateur de la variation de la quantité d'énergie perçue.

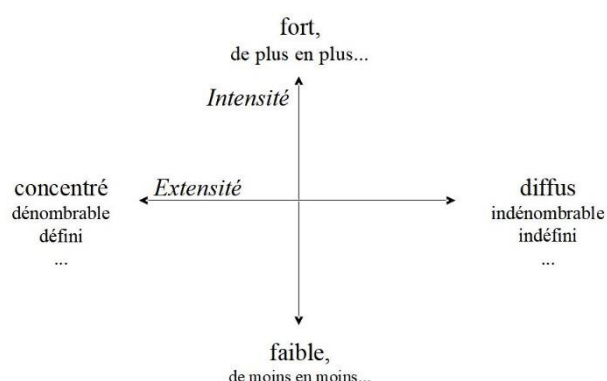


Tableau 113 – Extensité & Intensité – 2018 –

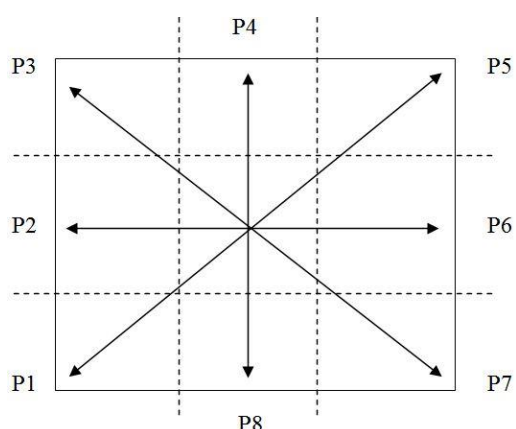
⁵¹⁸ Voir au 5.4. [Saison 2016](#).

6.2.1. Processus

On nomme *processus* un profilé temporel perçu comme orienté suivant une *direction*. Ceci implique la perception d'au moins un facteur de variation perçu, par analogie de comportement, soit simultanément sur chacun des deux médias, soit alternativement sur l'un puis l'autre des deux médias. Il arrive également que le segment soit perçu selon une direction via un seul des deux médias, l'autre pouvant alors indiquer comme une *modalité de l'action*.

À partir de son vécu antérieur immédiat, ce que Husserl nomme *rétenion* ⁵¹⁹, 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*. Nous appelons *direction* la ligne virtuelle qui relie le moment originel de ce processus à son hypothétique achèvement.

Le processus peut prendre des formes très diverses selon que la variation concerne le nombre d'objets perçus (apparition ou disparition d'objets, tant sonores que visuels), les changements de matière (le granuleux devient lisse ou inversement...). La variation peut également concerner l'amplitude ou l'intensité sonore et lumineuse, le déplacement spatial et même l'accélération ou la décélération d'une variation. Il s'agit d'une liste non exhaustive, puisque basée sur la métaphore, perpétuelle création.



Après une première tentative d'une division en deux dyades du schéma tensif, trouvée insatisfaisante après expérimentation, nous expérimentons de manière concluante la division triadique de ce même schéma tensif. Ce schéma, ainsi constitué, nous permet alors de discerner de façon fonctionnelle ce que nous entendons par *processus*, jusqu'à en proposer une définition générale que précise ensuite justement une *direction*.

Tableau 114 – Division triadique du schéma tensif – 2018 –

⁵¹⁹ *Rétention* (retenue mémorielle immédiate) et *protention* (projection vers l'à-venir immédiat) sont les termes que propose Edmund Husserl pour définir l'*attention* qui est conscience du temps du sujet qui observe le phénomène.

Nous nommons les huit processus ainsi obtenus de la façon suivante :

- P1 : processus pour lequel l'extensité est perçue comme allant vers le concentré et l'intensité comme allant en diminuant ⁵²⁰.
- P2 : processus pour lequel la matière semble aller se concentrant alors que l'intensité, cette fois, reste égale.
- P3 : l'extensité va vers le concentré et l'intensité va en augmentant.
- P4 : l'extensité semble sans changement et l'intensité paraît augmenter.
- P5 : le processus semble aller vers un gain d'intensité mais la matière nous paraît maintenant se diffuser, aller vers l'indénombrable ou l'indéfini ⁵²¹.
- P6 : l'intensité ne varie pas et la matière se diffuse
- P7 : l'intensité diminue et la matière se diffuse
- P8 : l'intensité diminue alors que l'extensité reste égale.

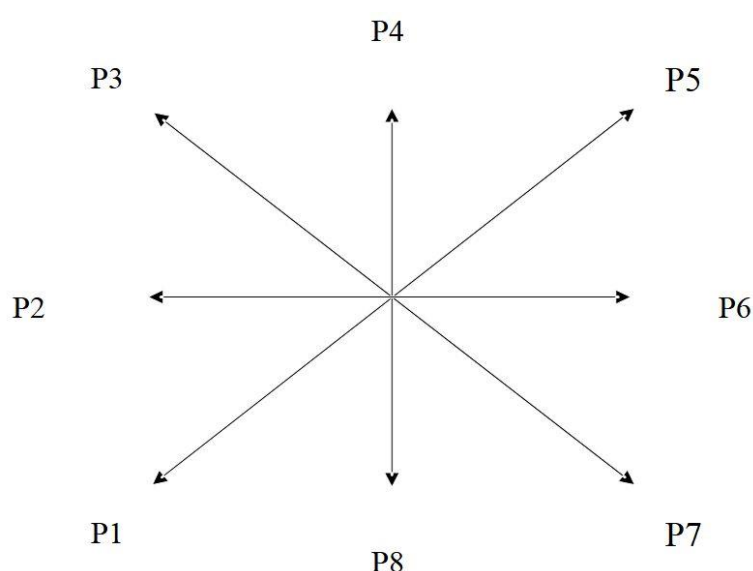
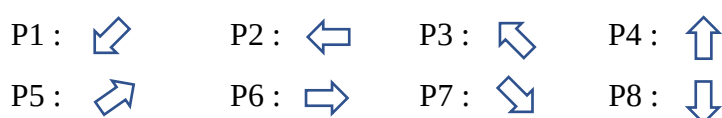


Tableau 115 – Les huit processus – 2018 –

Nous les représentons par des pictogrammes ⁵²², de la façon suivante :



⁵²⁰ Exemple de P1. Boucher, Myriam, extrait de *Cités*, 6705-7096.mp4.
Disponible via <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/e0AYUj71BkKIUL0>

⁵²¹ Exemple de P5 Corbeil-Perron, Maxime, extrait de *Ghostly*, 2948-4796.mp4.
Disponible via <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/HF523sNGTZqxVvK>

⁵²² Voir au 5.5.2.L'écart - Représenter un segment.

Sans direction

La façon dont la notion *sans direction*, l'autre terme du couple qu'elle forme avec la notion *avec direction*, s'est peu à peu éclairée, entraînant et sédimentant avec elle les notions *phases*, *figure*, *réitération*, et *État*, est de nature toute différente, le schéma tensif n'entre pour rien dans cette progression :

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

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

Deuxième colonne : la notion *État*, également venue de la pratique des UST, se précise dès fin 2013 en un profilé temporel que nous nommons *élément(s) ne formant pas structure*, auquel nous ajoutons l'année suivante (2015) le qualificatif : *temporelle*, noté Elnfpst, qui se dédouble en deux sous-catégories⁵²³ : 0 dir. (aucune direction) et X dir. (multiples directions non fédérées)

Troisième colonne : les termes *phase* et *processus* trouvent en 2014 à se combiner pour donner deux profilés temporels : *État + Processus*, notés E+P puis EP pour le premier ; et *Processus + État*, noté P+E puis PE pour le second. Renommés en 2015 *appui-Processus* et *Processus-aboutissement*, nous les rassemblons en 2016 sous la dénomination *Unité-Geste*, comprenant trois sous-catégories, caractérisées et nommées respectivement : *appui – projection* ; *projection – aboutissement* ; *appui – projection - aboutissement*.

Tableau 116 – sédimentation des pratiques, sans directions - 2018 –

⁵²³ Voir au5.3.3.Retour d'expérience saison 2015.

On voit que la notion a fait florès, faisant apparaître les trois profilés aux caractéristiques bien différenciées que sont *Figure(s) réitérée(s)*, *Elément(s) ne formant pas structure temporelle* et *Unité-Geste* ⁵²⁴. A ce titre elle est une qualité discriminante et en aucun cas une défektivité : bien plus qu'absence de direction, *sans direction* n'indique donc pas une carence mais devient la première indication positive de ce que nous n'avons pas affaire à un profilé temporel de type *processus*. Il faut ensuite examiner à quel type de *non-directionnel* le segment observé est susceptible d'être rattaché, et pour cela référer aux définitions énoncées au chapitre V. *Expérimentations* ainsi qu'aux exemples qui les accompagnent.

⁵²⁴ Voir *infra*.

6.2.2. Figure(s) réitérée(s)⁵²⁵

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

Ce qui a valeur de réitération c'est la capacité qu'a le segment à générer, chez l'audio-spectateur, l'attente de la répétition du *même* plus ou moins varié. Ainsi, la réitération peut être perçue dans la *régularité* d'apparition d'une figure, quand bien même cette figure serait méconnaissable à cause de cette variation, parce que cette *régularité* d'apparition génère *l'attente de la répétition*.

On note ce profilé temporel « Fig.réit.⁵²⁶ », son pictogramme⁵²⁷ est : 

On observe, de façon non exceptionnelle, une configuration cumulant au sein d'un même média, un profilé temporel de type processus, que vient comme moduler une Figure(s) réitérée(s). La résultante est la perception d'un déplacement (processus), qui serait structuré par une scansion (Fig.réit.). Il semble qu'il ait là une *modalité* de l'action, exprimant la *manière* dont s'actualise le processus, un aspect rhétorique indiquant une difficulté à devenir, une matière massive à transporter, ce pourrait être tout aussi bien une sorte de « marche bonhomme » sur le mode enjoué. Les travaux ne sont pas assez développés pour l'instant, qui nous permettraient d'émettre des réponses suffisamment élaborées ici et nous n'avons pour l'heure que des questions. Lorsque le profilé temporel *Fig.réit.*, déjà opérant au segment précédent, rencontre ensuite un processus, le processus est alors perçu comme modulant la *Fig.réit.*, et non l'inverse, comme une effectivité trouvée à l'accumulation de l'énergie.

⁵²⁵ Voir au 5.3.3.Retour d'expérience saison 2015.

⁵²⁶ Voir au 5.3.1.Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations.

⁵²⁷ Voir au 5.5.2.L'écart - Représenter un segment.

6.2.3. Élément(s) ne formant pas structure temporelle

Cette catégorie ne propose aucun indice perceptible concernant le devenir et se caractérise par la perception d'une absence de direction globale. Cette absence globale peut être due soit 1) à une absence totale de direction – générant un effet de disponibilité, d'absence de contrainte ⁵²⁸, soit 2) à une profusion de directions locales créant un effet de brouillard, de tohu-bohu ⁵²⁹.

1) L'absence de direction globale se note « Elnfpst 0 dir. ⁵³⁰ »

son pictogramme est ⁵³¹ : 

2) La profusion de directions locales non fédérées se note « Elnfpst X dir. »

son pictogramme est ⁵³² : 

6.2.4. Unité-Geste ⁵³³

Certains segments, parce que inscrits dans un temps court, sont perçus comme une unité - une seule action, un seul geste - bien que lorsqu'on les analyse ils apparaissent comme composés de plusieurs phases. Nous les appelons Unité-Geste.

Dans sa manifestation la plus « complète » cette Unité-Geste est perçue comme constituée de trois phases : la 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* ; On peut trouver cette catégorie U.G. suivant deux autres modalités nous notons cette 1^{ère} configuration *apPab*. Son pictogramme est : 

la 2^{ème} réunit les deux premières phases, appui-projection que l'on notera *apP*

Son pictogramme est : 

⁵²⁸ Exemple de Élément(s) ne formant pas structure temporelle par absence de direction dans cet extrait de Sieves de Jean Piché 12051-12970.mp4.

Disponible via <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/WrwNmFBXLyH7zfe>

⁵²⁹ Exemple de Élément(s) ne formant pas structure temporelle par profusion de directions locales, non fédérées dans ROSS, David & NOORDWIJK, extrait Chadburn transmissions de 0'00" à 0'24'.mp4'.

Disponible via <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/d87wlIfNhg3LFm3>

⁵³⁰ Voir au 5.3.1.Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations.

⁵³¹ Voir au 5.5.2.L'écart - Représenter un segment.

⁵³² Ibid.

⁵³³ Voir au 5.4.3.Division triadique du schéma tensif.

la 3^{ème} réunit les deuxième et troisième phase, projection-aboutissement, notée *Pab*.

Son pictogramme est : 

Nous avons 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 n'est que rarement définissable par la perception immédiate. La phase *projection* 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.

Voici réunis en un seul tableau deux de nos tableaux précédents, avec les notions intensité & extensité dans les colonnes 1 & 2, qui permettent de définir huit directions et d'en déduire huit processus dans la troisième colonne ; les trois dernières colonnes retracent comme vu précédemment la sédimentation de chacune de nos catégories : *Figure(s) réitérée(s)*, *éléments ne formant pas structure* dans ses deux modalités (0 dir. – X dir.), *Unité-Geste* dans ses trois acceptions (apPab – apP – Pab).

		avec direction	sans direction	
			figure, réitération	État phases
2013	concentration, focalisation, spatialité, spatialisat, extension			
2014				
2015				
2016		Processus		
		4 directions		
		4 processus		
2017				
2018				
	intensité	8 directions	Figure(s) réitérée(s)	Elmfpst : 0 dir. / Xdir.
	extensité	8 processus		Unité-Geste

On peut voir ici que cette catégorisation n'est pas le résultat d'une démarche unique, linéaire, mais qu'elle fait intervenir plusieurs étapes d'un travail déductif réalisé à différents moments, résultants de différentes expérimentations.

Tableau 117 – *sédimentation des pratiques, avec / sans directions* - 2018 –

6.3. Analyser une vidéomusique

Le résultat de l'ensemble des expérimentations n'est convaincant qu'en ce qu'il permet de décrire la syntaxe d'œuvres différentes à l'aide d'un même vocabulaire et d'une même méthode d'analyse, conditions que nous avons posées précédemment comme essentielles à la validation scientifique de nos travaux ⁵³⁴. C'est le constat de cette efficience qui nous a conduit à les rapporter ici et, de la même manière à partir de l'expérience accumulée sur ces cinq années, nous allons maintenant reconstruire de façon synthétique un protocole d'analyse.

6.3.1. Les conditions de l'analyse

Au préalable, il est utile de dire ici que la qualité du 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 nous l'avons défini dans notre deuxième partie ⁵³⁵. Également, 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 ⁵³⁶.

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, bien que de médiocre qualité parfois, et bruyant de surcroît. 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.

⁵³⁴ Voir au 4.2.1. Finalités conditionnant le protocole expérimental.

⁵³⁵ Voir au II. La vidéomusique : un art de la relation.

⁵³⁶ Nous pourrions dire ces « conditions de l'analyse » comme étant un *dispositif*, au sens de Foucault mais aussi Agamben, c'est-à-dire comme un ensemble de dits et de non-dits. Depuis l'aménagement spatial et la qualité du matériel de diffusion qui permet « l'équilibre entre les médias », jusqu'à la bonne volonté des participant de l'expérience à s'accorder sur les termes et ce qu'ils recouvrent, en passant par le désir même de partager une expérience avec d'autres.

Les analyses proposées ici ont été faites sur ces deux types de supports, maintes fois pour chacune des œuvres tout au long de ces cinq dernières années.

6.3.2. Segmenter

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* selon le nom que lui donne Husserl, 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 de façon simple.

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 on note les moments pour lesquels un changement de comportement est perçu. Ce changement perçu ⁵³⁷ est dans ce deuxième temps, indiqué à l'instant où la perception est notée comme ayant été perçue. On note 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. Revisiter l'œuvre en précisant les relevés déjà fait et en complétant les manques éventuels. Cette opération, répétée à la demande, se pratique toujours en *epochè*, toujours en relevant à *la volée* les segments perçus. Si l'œuvre n'a pas été parcourue entièrement, on visionne la suite en tuilant le début avec la fin de l'exercice précédent :

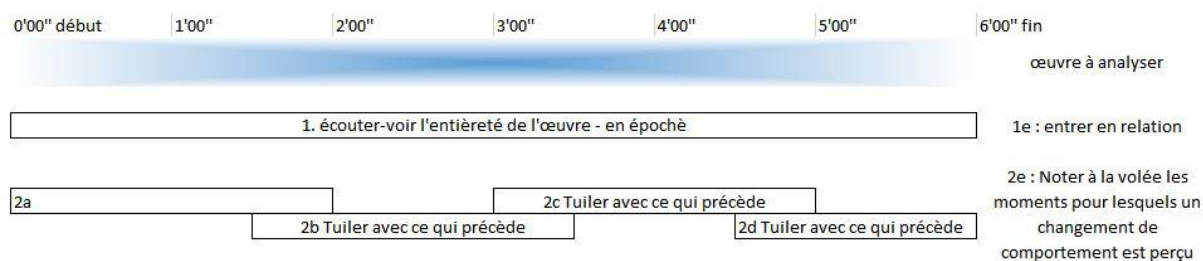


Tableau 118 – Analyser une vidéomusique, segmenter - 2018

⁵³⁷ Moment qui appartient donc *en propre* à la personne qui perçoit en relation dialogique et interdiscursive à l'œuvre.

Dans un troisième temps, un fois la pièce entièrement segmentée, il s'agit d'entrer dans un examen critique, le moment de l'*époque* n'a plus lieu d'être. Si on est en groupe il faut collecter les temps individuels et les transcrire sur le modèle vu au 5.3.1. *Segmenter/catégoriser : nouvelles expérimentations*, et harmoniser les résultats par la discussion et l'échange autour des raisons qui ont conduit chacun à cette segmentation. Il s'agit d'éprouver, lorsque les avis divergent, les argumentations de chacun en les confrontant à celles des autres. Une première séance peut éventuellement se terminer ici, dans tous les cas une pause est utile à ce stade du travail.

6.3.3. Catégoriser les segments

Au premier temps de la catégorisation nous sommes donc 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 profilés temporels de 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 ainsi un seul profilé si les deux médias sont en synchrèse, ou deux profilés dans le cas contraire. Comme il a été vu plus haut ⁵³⁸, pour les cas où un *processus* s'exprime suivant une modalité *Figure(s) réitérée(s)* ou à l'inverse une *Figure(s) réitérée(s)* est modulée par un *processus*, chaque profilé peut être représenté de façon composite. 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 119 – Analyser une vidéomusique, catégoriser - 2018

Il est réservé une case « désignation du fragment (fr. début & fin) », qu'on laisse momentanément vide afin d'y inscrire ultérieurement les numéros des frames de début et de fin du segment concerné. La dernière case est réservée à tous les commentaires jugés utiles, dans

⁵³⁸ Voir au 6.2.2. [Figure\(s\) réitérée\(s\)](#)

l'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. 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 – 54^e et 5^e, jusqu'au dernier segment. On prolonge donc le tableau de façon à contenir toutes ces indications.

6.4. Représenter une vidéomusique

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

La pratique qui consiste à segmenter une œuvre, nous en avons fait la remarque déjà ⁵³⁹, est conditionnée par la capacité de l'audio-spectateur à catégoriser ce qu'il perçoit dans la relation dialogique établie avec l'œuvre ⁵⁴⁰. Nous allons donc maintenant examiner la sédimentation des différentes représentations qui nous ont permis de rendre compte de cette relation dialogique. Nous commencerons par l'écart entre les médias qui est la condition de l'interdiscursivité de l'œuvre que nous avons proposée comme hypothèse dans notre chapitre II. *La vidéomusique : un art de la relation* ⁵⁴¹.

⁵³⁹ Voir au 4.2.3. Expérimentation et étude des résultats

⁵⁴⁰ Voir au 2.1. Le dialogisme.

⁵⁴¹ Voir plus précisément au 2.1.3. Une relation interdiscursive.

6.4.1. L'écart

Nous allons examiner, dans le tableau suivant, ce qui s'est produit du point de vue de notre pratique de la catégorisation afin, ici aussi, d'en discerner la progression. Nous commencerons par la représentation d'un segment :

2013			
2014			
2015			
2016	analogie de comportement	méthode pour catégoriser	catégories globales perçues
2017			
2018			
	représenter l'écart		

Dans la première colonne, on voit que dès 2013 la notion *analogie de comportement* nous a servi à la catégorisation des segments, mettant ainsi en évidence l'interdiscursivité⁵⁴² à partir de l'idée de *catégories globales perçues*.

Dès 2016 L'*analogie de comportement*⁵⁴³, effectivement opérante pour l'audio-spectateur, ne nous est cependant plus nécessaire pour catégoriser et nous abandonnons, en partie pour cette raison, l'essai de *méthode pour catégoriser* que nous avions conçue et élaborée courant 2014⁵⁴⁴.

En 2017 nous posons que la perception est construite, au fil du temps vécu par l'audio-spectateur, du dialogue qu'il fait mener aux différents constituants au sein de cet espace dialogique, que cet *écart*⁵⁴⁵ entre les médias est le lieu du dialogue, et que c'est de ce dialogue *entre*, que l'audio-spectateur fait mener dans le temps aux deux médias, que le sens émerge. Il apparaît alors judicieux, pour représenter un segment, non pas de faire la synthèse des deux médias afin de catégoriser la résultante, comme pratiqué jusque-là, mais de donner à voir le devenir de *chacun* des deux médias, de *représenter l'écart* entre eux.

Tableau 120 – *sédimentation des pratiques*, Représenter l'écart - 2018 –

La juxtaposition des deux représentations de ces deux devenirs permet de donner une image de la problématique proposée au déchiffrement de l'audio-spectateur, la métaphorisation qu'il lui est suggéré de faire. Nous proposons, pour représenter les différents profilés

⁵⁴² Voir au 2.1.3. Une relation interdiscursive.

⁵⁴³ Voir au 5.1.1. Les analogies de comportement.

⁵⁴⁴ Voir au 5.2.3. Retour d'expérience saison 2014.

⁵⁴⁵ Voir au 5.5.1. Catégories perceptives : simples ou composites ?

dynamiques⁵⁴⁶ de chacun des deux médias, un ensemble de pictogrammes, modulés suivant un code couleur discriminant le média auquel s'appliquent ces profils :

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

Tableau 121 – Pictogrammes, formes et couleurs – 2018 –

Si le son est perçu comme un processus de type P1, il est représenté par la flèche correspondant au processus en question, flèche que l'on teinte alors en jaune ; si l'image est perçue comme un Élément(s) ne formant pas structure temporelle 0 dir., alors elle est référencée par son symbole, le cercle teinté de bleu. Si le son et l'image sont perçus suivant un même profilé dynamique, quel que soit celui-ci, alors la couleur utilisée pour représenter cette configuration est le vert. L'écart est ainsi rendu visible par la configuration obtenue et, en conséquence, l'interdiscursivité de l'œuvre s'en trouve représentée.

Seule l'Unité-Geste, ici représentée suivant les trois possibilités, 1. *Appui-Projection*, 2. *Projection-aboutissement*, 3. *Appui-Projection-aboutissement*, n'a pas été colorée dans nos analyses. Parce que de durée trop brève⁵⁴⁷ pour que l'on puisse définir avec suffisamment de certitude la façon dont s'établissent ses phases et quels médias se manifestent. De plus, leur caractéristique étant d'occuper une fonction d'articulation des propositions entre elles de façon qu'on dira *conjonctive*, elles sont essentiellement de construction *intermédiatiques*.

⁵⁴⁶ Processus, Figure(s) réitérée(s), Élément(s) ne formant pas structure temporelle, Unité-Geste, voir au 6.2. Catégoriser les segments, les représenter.

⁵⁴⁷ Les U-G rencontrées n'ont jamais dépassé la durée maximum de 5''.

6.4.2. L'interdiscursivité

Lorsqu'en 2013 nous parlions du *discours de l'œuvre* nos outils du moment nous permettaient moins de penser en termes de continuité qu'en termes de successivité d'éléments. En effet les analogies de comportement, si elles permettent de dire la relation établie par similitude entre les deux médias, fixe en quelque sorte le segment et l'isole sous le microscope du chercheur, lui donnant le statut d'*objet considéré*. En 2013 la discursivité apparaît alors bien plus comme la résultante d'une succession d'éléments que comme un flux, une expression, un être en devenir. Nous ne sommes en capacité de représenter son interdiscursivité que courant 2016.



En contradiction avec nos préalables concernant la discursivité comme Relation, œuvre transduite par l'audio-spectateur, tous deux faisant système dans une individuation réciproque, nous pensons, en 2013, en termes de catégories globales perçues et commençons d'établir une méthode⁵⁴⁸ dont la finalité est la catégorisation.

Parallèlement à cette méthode, en 2015 apparaît l'hypothèse d'une discursivité selon deux plans⁵⁴⁹. Basée sur la notion d'*intonation*, indiquant par la conduite de l'énergie si une *phrase*, premier niveau du discours, se prolonge au segment suivant ou bien s'interrompt. Lorsque la phrase se prolonge d'un premier segment vers un second, apparaît un deuxième plan constitué de chacun de ces deux segments constitutifs de ce premier niveau.

Tableau 122 – sédimentation des pratiques, discursivité - 2018

Courant 2016, ayant discriminé huit processus suivant leur direction⁵⁵⁰ et dégagé la fonction syntaxique de l'Unité-Geste⁵⁵¹, nous confirmons qu'il est possible d'analyser la vidéomusique en deux plans du discours⁵⁵², c'est à dire *la phrase*, telle que décrite précédemment, et *les propositions*, qui constituent la phrase (elles-mêmes souvent constituées de *segments*, décrits

⁵⁴⁸ Voir au 5.2.3.Retour d'expérience saison 2014.

⁵⁴⁹ Voir au 5.3.2.Les deux plans du discours.

⁵⁵⁰ Voir au 6.2.1. Processus.

⁵⁵¹ Voir au 6.2.4. Unité-Geste .

⁵⁵² Voir au 5.4.4.Retour sur hypothèse, deux plans du discours.

par les profilés temporels de chacun des médias qui les composent). De cette manière la qualité *interdiscursive* de l'œuvre se trouve mise en évidence de façon qui semble convaincante.

6.4.3. Représenter

En 2015 apparaissent nos premières représentations d'œuvres sous la forme d'un tableau présentant les segments sous forme de cases scindées en trois parties, à gauche le time-code de début sous lequel apparaît celui de fin du segment ; au centre la catégorie *globale* supposée du segment étudié ; à droite l'indication de la phrase (A ; B ; C ; N) dont le segment est une partie (1 ; 2 ; 3 ; n). Sous la case de ce premier segment est porté une autre case qui caractérise sur le même modèle le segment suivant, et ainsi de suite jusqu'au dernier segment qui clôture l'œuvre.

Voici un exemple de cette représentation ⁵⁵³ :

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.00 0.11	P	A1
0.11 0.23	P	A2
0.23 0.31	P	A3
0.31 0.38	Pab	Pab ⁵⁵⁴
0.38 0.41	Fig.réit.	B1
0.41 0.52	E + P	B2

Tableau 123- *Circle Sphere*, propositions et phrases, A Pab B - 2015-

En 2016, du fait d'une catégorisation plus efficiente, nous ajoutons une colonne permettant d'indiquer le n° de frame de début et celle de fin du segment, précision de délimitation, et une case scindée en deux portant les indications concernant l'analyse de chacun des médias. La

⁵⁵³ Voir au 5.3.3. *Retour d'expérience saison 2015*.

⁵⁵⁴ Dans cet exemple l'Unité-Geste, de type Pab (projection-aboutissement), n'a pas été perçue comme faisant partie d'une phrase (3^e colonne) mais comme le *pivot* (entité autonome) autour duquel l'œuvre s'organise.

représentation du fait des précisions apportées dans la catégorisation (mais qui reste néanmoins globale) et dans l'analyse syntaxique, se trouve grandement complexifiée.

Voici un exemple de cette représentation ⁵⁵⁵ :

	Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.08	0001-0269	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A1 Le segment se trouve segmenté en P5 et U.G.
0.08 00.11	0270-0360			U.G. (apP)	
0.11 00.19	0361-0603			Elnfpst	A2 Elnfpst = multiples directions
0.19 00.21	0604-0706	Fig.réit	Ext => concentré Int =	P2	
0.21 00.23	0707-0753			U.G. (apP)	
0.23 00.28	0754-0892	Réitération	Réitération Ext => diffus Int => faible	P7	A3 P7 : Int. image => décélération.
0.28 00.31	0893-0957	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
0.31 0.35	0958-1066			U.G (apPab)	
0.35 0.44	1067-1335			Elnfpst X direction	B Elnfpst : multiples directions P7 : vers l'indéterminé (gris homogène)
0.44 0.48	1336-1469	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	?	
0.48 0.52	1470-1575	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	
0.52 1.00	1576-1822			Elnfpst	autre sémiose, écrits, générique de fin.

Tableau 124- *Circle Sphere*, transcription de 2016 -

À partir de 2017, la représentation pictogrammatique la lecture redevient aisée, malgré les nouvelles indications :

⁵⁵⁵ Voir au 5.4.4.Retour sur hypothèse, deux plans du discours.

- la catégorisation n'est plus globalisée mais détaillée pour chacun des médias,
- la durée du segment, apparue comme signifiante, est indiquée.

Cette représentation est celle que nous utilisons actuellement, elle semble donner entière satisfaction. En voici un exemple ⁵⁵⁶ :

	A1		A2			A3			B			
frames	0001-0269	0270-0360	0361-0603	0604-0706	0707-0753	0754-0902	0893-0957	0958-1066	1067-1335	1336-1469	1470-1575	1576-1822
												
durée	9"	3"	8"	2"	2"	5"	2"	4"	9"	4"	4"	8"

Tableau 125- *Circle Sphere*, transcription de 2017 –

En 2018 nous avons également intégré les pictogrammes dans la vidéomusique même, permettant ainsi de visionner à la fois l'œuvre et sa représentation ⁵⁵⁷.

6.5. Applications

Nous sommes à présent en possibilité d'analyser une œuvre vidéomusicale, c'est-à-dire de comparer la perception d'un segment avec celle d'un autre segment de cette œuvre, de comparer la perception potentielle de deux de ses phrases entre elles, et de ce point de vue d'explicitier les trajets, les rencontres, les configurations. Nous commencerons ici par examiner les multiples conséquences qu'apportent ces nouveaux possibles dans le domaine musicologique qui, rappelons-le, est celui qui nous a conduit tout au long de ce travail. Nous le prolongerons par une proposition dans le domaine de la création, qui est celui dont sont issues nos premiers questionnements. Enfin, nous terminerons en élargissant nos propositions au domaine pour lequel les qualités de transduction nous semblent pouvoir apporter des résultats significatifs, domaine vaste et assez éloigné de nos préoccupations premières, mais que nous avons effleuré déjà.

⁵⁵⁶ Voir au 5.4.4. Retour sur hypothèse, deux plans du discours.

⁵⁵⁷ Disponible via <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/RqH10SCfGHX5LNj>

6.5.1. ... musicologiques

Dans le domaine musicologique les avancées ont été exposées déjà et l'analyse de la relation audiovisuelle à partir de la perception temporelle potentielle semble avoir répondu à un réel besoin. Plus largement, nous nous sommes aperçu que les artistes qui répondaient à notre appel à résidence, dans lequel nous proposons de partager nos questionnements concernant les moyens de l'analyse d'œuvres vidéomusicales, venaient de pratiques plasticienne *aussi bien* que musicienne. On pourrait donc dire que nos avancées méthodologiques, en reposant les bases d'une épistémè transdisciplinaire et, comme en réponse aux évolutions de l'art - dans ses techniques et ses pratiques - telles que nous les avons vues en commençant cette thèse ⁵⁵⁸, ont comme élargi le socle originellement musicologique de nos questionnements.

Nous l'avons vu, trouvant argument de la *complexité* du monde pour créer du sens, la *métaphore* est au cœur du processus cognitif, son rôle semblant être de nous permettre une adaptation au monde tel qu'il se manifeste, et les arts font appel de façon variée mais constante à nos aptitudes à métaphoriser. Ainsi les arts qui se définissent comme interactifs, installation ou art génératif, mais aussi les jeux et les mondes virtuels, toutes productions artistiques dans lesquelles il est proposé à l'audio-spectateur de devenir *actant*, et pour lesquelles notre vocabulaire, notre méthode d'analyse, pourraient trouver à s'employer avec avantages.

Résultat d'un tissage entre plusieurs conduites temporelles différenciées, l'œuvre musicale elle-même se présente comme un montage, d'intentions et de fonctions complémentaires, dans lequel des temporalités multiples se présentent comme enchâssées, à disposition de l'auditeur qui s'en fera l'interprète. Nous avons développé un outil d'analyse à destination de la vidéomusique mais l'interdiscursivité n'étant pas l'apanage de la seule activité vidéomusicale et il sera sans doute utile de questionner l'usage de ce nouvel outil en direction de l'analyse du *musical*, en tant qu'il propose à l'auditeur un complexe interprétatif que nous dirions volontiers *interdiscursif*. Nos vocabulaires, notre système de représentation, notre pratique analytique, pourraient trouver une utilité dans une démarche analytique à base phénoménologique de l'œuvre musicale.

⁵⁵⁸ Voir au I. [La vidéomusique : une pratique émergente](#).

Outre l'analyse d'une œuvre vidéomusicale dans ce qu'elle propose à l'interprétation de son interdiscursivité, il est maintenant possible de visualiser et de comparer entre elles les *perceptions* potentielles de deux œuvres et d'objectiver le style lexical et syntaxique d'une œuvre aussi bien que le style d'un-e auteur-e ⁵⁵⁹.

6.5.2. ... dans le domaine de la création

Il est possible de considérer la représentation pictogrammatique non plus comme descriptive d'une œuvre existante mais comme prescriptive d'une œuvre à venir.

Les pictogrammes

Cette représentation pictogrammatique nous permet maintenant :

- de *noter* rapidement la conduite d'une temporalité ou la rencontre de deux énergies, afin d'être en possibilité de la développer ultérieurement.
- de *concevoir* la conduite interdiscursive d'une œuvre dans ce qui caractérise cette conduite entre les médias et cela dès son origine, en tout début de projet.
- une écriture *en commun* de plusieurs créateurs, notamment dans le cas où composition de l'image et composition du son ne sont pas portées par un-e même auteur-e, ou que l'œuvre est conçue par parties séparées, en patchwork, toutes configurations que l'on trouve dans les pratiques collectives de création ⁵⁶⁰.
- une écriture de grilles d'improvisation pour les DJ et VJ, qui se trouvera très vraisemblablement libérée par la pratique de l'analyse du jeu des participants, permettant jusqu'à une improvisation « libre », de façon tacite, sans écriture.

⁵⁵⁹ Une piste de réflexion, jugée un peu trop précaire pour être développée plus haut, pourrait cependant se révéler utile ultérieurement. On la verra dans les Annexes, à la section Annexes Étude de proportionnalité des processus.

⁵⁶⁰ Les pratiques collectives de créations dans lesquelles la musique intervient sont courantes, on songe bien sûr à la musique pour la danse, pour le théâtre, l'opéra, le film. Pour toutes ces pratiques une intention préalable écrite, décrivant la conduite des flux d'énergies perceptibles et leurs conditions de réalisation, trouvera son utilité.

Nous l'avons relevé déjà, l'œuvre vidéomusicale n'est pas instituée, elle est encore en germe et à l'état d'expérience unique, émergente. Il est par conséquent possible de la penser *en devenir*, et d'imaginer que se construise, dans le temps et par la pratique, une sorte de dialectique, un art de la rhétorique propre à la vidéomusique comme, peut-être, aux arts interdiscursifs dans leur ensemble.

Nous considérons les Unités-Gestes - dont nous avons constaté l'existence ainsi que celle de deux plans du discours au sein de certaines vidéomusiques - comme les prémisses de règles syntaxiques encore à venir et qui pourraient se trouver également construites sur des liens logiques, de type causal, assujetties aux flux et reflux de l'énergie disponible. Nous souhaitons contribuer au développement de cette dialectique naissante et, dans ce but, nous allons maintenant poser quelques pistes.

Considérons une première proposition :

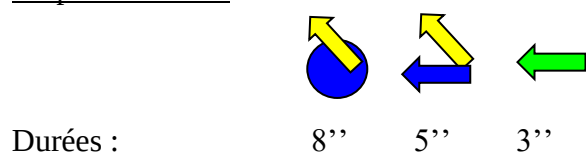
Proposition n°1 :



Nous pouvons la décrire comme une conduite discursive qui voudrait que le son, indéterminé en début de phrase, se trouve comme entraîné par le processus de l'image (2^e segment) pour finir par s'allier à lui (3^e segment), dans une sorte de « compromis » ne retenant pour commune que la valence extensité (P2). Les durées, de plus en plus courtes, devraient aidées à dynamiser l'ensemble.

Nous posons qu'il est possible de construire au moins deux propositions qui, à partir d'une même syntaxe, offriront un sens différent. Nous venons de voir la première, voici la deuxième :

Proposition n°2 :

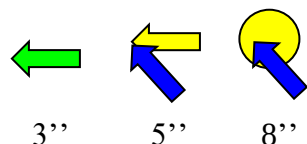


Nous proposons de nommer cette proposition 2 *complémentaire*. Les médias ont échangé leurs comportements temporels, ce que devenait l'un l'autre le devient. Ici la résultante (P2) est la même, pour des raisons similaires (compromis) à celles précédemment exposées.

L'audio-spectateur devrait percevoir une très grande proximité de conduite entre ces deux propositions. De fait elle pourrait lui paraître sinon identique du moins *similaire*. Ce pourrait alors ouvrir à l'idée de *variation*, de *citation* ou d'*acquiescement*.

La proposition suivante, que nous dirons *rétrogradée*, propose une conduite de l'énergie dont l'ordre de succession de la proposition n°1 est inversé, chaque profilé conservant sa durée initiale.

Proposition n°3 :



Durées :

3'' 5'' 8''

L'audio-spectateur devait percevoir cette proposition 3 comme étant *rétrogradée* de la proposition 1, soit *en réponse négative* à celle-ci, soit comme *rejet* de celle-ci. Voici le résultat :



Durées :

8'' 5'' 3'' 5'' 8''

La persistance dans les cinq segments vers le concentré (P3, P2, puis encore P3) pourrait contraindre à partir d'une matière très diffuse et d'une intensité peu élevée, et à progresser modérément de façon à pouvoir concentrer et à gagner en énergie tout au long des 29'' (26'' pour l'intensité qui ne devra cependant pas faiblir durant les 3'' du troisième segment).

Proposition n°4 :

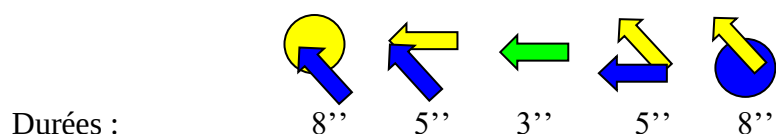
De la même façon que précédemment, nous identifions la proposition *similaire* de la proposition 3, que nous proposons de nommer *complémentaire rétrogradée* de 1.



Durées :

3'' 5'' 8''

Cette proposition aura l'avantage, contrairement aux précédentes de répartir les processus entre les deux médias, proposition 1 puis proposition 2 :



Le P3, d'abord dans l'image aux segments 1 et 2, pourrait être perçus comme en écho dans le son aux segments 4 et 5, alors que le processus P2 dans le son au segment 2 pourrait sembler se communiquer à l'image au segment 3 qui conserverait ce processus seule au segment 4, dans une chaîne causale qui semblerait pouvoir être convaincante.

Voici une idée de ce que pourrait être l'ensemble des variation logiques d'une proposition (ici notée 1.), on reconnaîtra les miroirs rétrogradés de Johann Sebastian Bach et la façon développée par la seconde école de Vienne de traiter les séries, on y retrouvera les quatre propositions développées précédemment :

1. Entrainement du son par l'image jusqu'à une conduite commune	miroir	Complémentaire du miroir miroir du complémentaire	renversement du miroir miroir du renversement
2. Complémentaire	3. rétrogradée	4. Complémentaire rétrogradée	
Renversement	renversement du complémentaire	renversement de la rétrogradée	renversement du complémentaire rétrogradé

Tableau 126 – Une dialectique à visée rhétorique, variation syntaxique - 2018 –

Cette proposition pourra être exploré de façon systématique, suivant deux conduites. La première se réaliserait en lien avec une équipe de chercheurs en sciences cognitives, probablement suivant un protocole permettant de valider ou d'invalider l'efficacité de ces

propositions auprès d'échantillons de population. La deuxième ferait se réunir une équipe de créateur/chercheurs, dont on pourrait trouver les prémisses aux laboratoires PRISM et MIM, ainsi que chez les artistes montréalais déjà associés par leurs productions à ces travaux : Myriam Boucher, Line Katcho, Maxime Corbeil-Perron... ayant pour finalité de construire des éléments syntaxiques à visée dialectique permettant la création d'œuvres construites selon des règles du discours appropriées à l'interdiscursivité assumée.

6.5.3. ...pédagogiques, sociétales ou de remédiation.

Chacun peut ainsi s'emparer du vocabulaire et de la méthode proposés, pour travailler la façon dont il se projette dans le temps et la relation qu'il conduit en empathie avec autrui. Le but de ce travail peut être pédagogique ou, plus largement, thérapeutique et dans des domaines pour lesquels je n'ai pas compétence. À ce titre cela nécessiterait un travail interdisciplinaire, à développer avec des spécialistes de la psyché, des pédagogues, des experts en sciences cognitives...

Ainsi il me semble que cette méthode, par la pratique de l'altérité qu'elle permet, peut aider à prendre conscience de ses émotions, à en garder le contrôle peut-être et, par l'expression de *soi en relation*, gérer les consensus et dissensus avec autrui, dans un mouvement en commun d'individuation.

Nous pouvons également aider une personne à comparer les perceptions d'une même œuvre à deux moments différents et lui permettre alors d'approfondir dans le temps la Relation qu'elle entretient à cette œuvre, recréant un *sensible commun*, structurant une *représentation symbolique* partageable qui fait défaut dans un art devenu aujourd'hui, soit consommable immédiatement sur le mode de la distraction, soit inconnaissable pour le commun des mortels par volonté d'un entre-soi abscons.

Pour des raisons semblables, puisque cette conception de l'interprétation *effective* de chacun est communicable, objectivable, les perceptions d'une même œuvre par deux personnes différentes peuvent être approchées. Il est possible de faire en sorte que ces personnes échangent entre elles à propos de leurs différentes perceptions de façon apaisée puisque modérée par un cadre méthodologique.

Conclusion

« 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. »⁵⁶¹

À l'origine de cette recherche nous nous trouvions collectivement démunis de tout vocabulaire permettant d'échanger une opinion, de partager un point de vue – et ceci de façon adéquate – sur et à propos d'œuvres vidéomusicales. Cette situation avait pour conséquence immédiate d'empêcher tout échange autre que strictement subjectif, c'est-à-dire que cet échange était généralement uniquement basé sur l'émotion et donnait lieu à tout un florilège de métaphores affectives et poétiques. Chaque participant se comprenant, le plus souvent, mais ayant les plus grandes difficultés à se faire comprendre des autres, une méthode et un vocabulaire partagés permettant l'analyse faisait défaut, et cette indigence impactait les trois communautés : scientifique, artistique et pédagogique. Après avoir contextualisé cette problématique dans un premier travail universitaire sanctionné par un Master en musicologie, il nous a semblé utile d'entreprendre la démarche de type transdisciplinaire qu'incarne cette thèse de doctorat.

On pourrait dire l'intuition initiale, qui nous a conduit à mener cette recherche, comme étant la conviction d'avoir moins affaire à une problématique liée aux *matières*⁵⁶² 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 nous avons 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 »⁵⁶³. En quoi, suivant ses conseils nous avons 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

⁵⁶¹ BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 167.

⁵⁶² ...*matières* différentes dans leurs caractéristiques physiques, si essentiellement étrangères.

⁵⁶³ VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in *L'ascolta musicale : condotta, pratica, grammatica*, LIM, 2008, p. 269

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. »⁵⁶⁴

Nous avons fait le constat que cette écoute, cette attention à la manière de s'inscrire dans le monde était musicale et qu'elle faisait sens par sa manière *temporelle* de venir, d'advenir, que pour comprendre ce qui *fait œuvre* il nous 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 destiner⁵⁶⁵ ». Ainsi la complexité du déchiffrement ne tenant ni au nombre ni à la qualité des médias opérant dans l'œuvre, il s'avérerait nécessaire de questionner le *mode opératoire* de l'œuvre, ses régimes discursifs, sa manière de devenir et d'être perçue comme *devenant*.

Notre positionnement s'est donc voulu celui d'un chercheur en musicologie, et nous nous sommes orienté selon cette direction. Il n'a par conséquent nullement été question ici de *qualifier* les œuvres, par exemple en indiquant si nous trouvions le développement approprié ou pas, conforme ou non à ce que l'on était en droit d'attendre au vu de ce qu'avait été la partie introductive, nous gardant d'émailler nos observations de remarques apparentées à celles que ferait un critique d'art. Notre attention s'est portée sur l'élaboration d'un ensemble lexical et d'une méthode d'analyse qui permettent d'analyser non pas l'œuvre, mais l'œuvre telle qu'elle est *perçue* - par un groupe ou une personne, durant une ou plusieurs séances, à partir d'un ou de plusieurs dispositifs successifs - en relation *transductive*, c'est-à-dire du point de vue du sujet s'individuant car faisant système avec l'œuvre qu'il individue. À partir de l'axiome *dialogique* et par la discussion des concepts d'intermédia, intertextualité, discursivité, nous avons été amené à trouver la source de cette *interdiscursivité* dans la variation de l'écart entre les médias telle que perçue par l'audio-spectateur. C'est donc bien ainsi, au travers de la *manière* dont nous interprétons le monde *dans le temps*, que nous avons été conduit à concevoir le discours propre à l'œuvre vidéomusicale. Enfin, en permettant la transcription de la succession interprétée par l'audio-spectateur du *discours entre les médias*, notre proposition d'écriture pictogrammatique a ouvert la possibilité d'un *déchiffrement* de l'œuvre vidéomusicale *perçue*.

Nous avons maintenant devant nous une *méthode*, c'est-à-dire une modalité fonctionnelle, objectivable et partageable entre les communautés - scientifique, artistique et pédagogique –

⁵⁶⁴ *Ibidem*

⁵⁶⁵ *Ibidem*

critiquable et par conséquent amendable puisqu'elle repose sur une base dont les axiomes ont d'abord été énoncés et discutés, les hypothèses posées, puis adoptées ou réfutées suivant les résultats de l'expérimentation. La *métaphore*, nous l'avons vu, est au cœur du processus cognitif, son rôle semblant être de nous permettre une adaptation au monde tel qu'il se manifeste, et les arts - trouvant argument de la *complexité* du monde pour créer du sens - font appel de façon variée mais constante à nos aptitudes à métaphoriser. La méthode que nous proposons permet de questionner ce mode opératoire des œuvres, c'est-à-dire leur manière d'être perçues comme *devenant*, elle permet d'échanger à leur propos à l'aide d'un vocabulaire adéquat à ce type d'œuvre et même, à l'aide de pictogrammes, de conduire la création d'œuvres nouvelles de manière mieux maîtrisée, elle ne vise aucunement à clore le débat mais à permettre de l'ouvrir sur des bases adaptées, claires, communes.

Dans son ouvrage *Lector in fabula* ⁵⁶⁶ et plus encore dans *Les limites de l'interprétation* ⁵⁶⁷, Umberto Eco, interrogeant le rôle du lecteur et de sa coopération interprétative dans les textes narratifs, postulait une liberté interprétative restreinte par des caractéristiques structurelles propres à la situation d'énonciation. Interrogeant les conditions de coopération interprétative de l'audio-spectateur, en lien aux restrictions dues aux caractéristiques structurelles de la vidéomusique, nous avons montré que l'œuvre et l'audio-spectateur font *système*, que l'audio-spectateur est *acteur* en tant qu'il interprète l'œuvre et fait sens avec elle, en *Relation*. Si, comme le suggère Roland Barthes, toute matière est bonne à l'humanité pour lui confier ses récits, alors peut-être cette méthode et ce vocabulaire pourraient-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*.

Mais quelles seraient les œuvres d'art qui ne permettraient pas qu'on entre en relation avec elles ? S'il est plus simple pour certains d'établir cette relation avec une œuvre en mouvement – et 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* ⁵⁶⁸ - rien n'interdit, et c'est même

⁵⁶⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Ed. LGF, Le Livre de poche, 1985.

⁵⁶⁷ ECO, Umberto ; BOUZAHER, Myriem, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Ed. LGF, Biblio, 1994.

⁵⁶⁸ Terme problématique, qui laisserait supposer, non pas que l'audio-spectateur n'agit pas, ce que nous réfutons 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 pensée et action, *corpus et anima*.

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 nous pouvons maintenant 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* et 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. »⁵⁶⁹

Et nous pouvons étendre, bien sûr ce possible lien bien au-delà des œuvres d'art. En effet, quelle est la partie du monde avec laquelle nous serions dans l'incapacité d'établir une relation individuant ? Cette capacité nous la portons en nous, et pouvons faire le choix ou non de la mettre en œuvre car :

« 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'écacité de chaque nœud du réseau : là, en cette structure réticulaire du réel, réside ce qu'on peut nommer mystère esthétique. »⁵⁷⁰

Ce mystère esthétique n'est pas le genre de mystère que l'on souhaiterait percer, mettre à jour, c'est un mystère complice qui, si l'on y prête attention, va se renouvelant sans cesse, devenant jour après nuit, attendu, entendu...

⁵⁶⁹ Simondon, Gilbert, *Des modes d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 199.

⁵⁷⁰ *Idem* p. 201

Annexes

Tableaux des similitudes morphologiques et sémantiques	278
Méditation – Pierre Carrelet ; Philippe Festou	278
Moving Through – Frank Dufour	278
 Les Unités Sémiotiques Temporelles, définitions	 279
1. Chute	279
2. Trajectoire inexorable	279
3. Contracté-étendu	280
4. Élan.....	280
5. Étirement	281
6. En flottement	281
7. Sans direction par divergence d’information	282
8. Lourdeur	282
9. Freinage	283
10. Obsessionnel.....	283
11. Qui avance.....	283
12. Qui tourne.....	284
13. Qui veut démarrer.....	285
14. Sans direction par excès d’information	286
15. Suspension-interrogation.....	286
16. En suspension.....	286
17. Par vagues	287
18. Stationnaire.....	288
19. Sur l’erre.....	288
 Corpus vidéomusiques	 290
Concert « Vidéomusique ». Mai 2009.....	291
Festival « 2 visages de la musique électroacoustique ». mai 2014	293
Festival de Vidéomusique de Montréal – avril 2015.....	297
Elektramusik, concert « Aventures électroacoustiques – juin 2015	307
Elektramusik, concert vidéomusiques EA#1 – février 2016	308
Festival 2 visages électroacoustiques - juin 2016.....	310
Autres œuvres du corpus	311

Segmentations, représentations des œuvres	313
20. Circle Sphere	314
21. vrai(semblable)ment.....	316
22. Contre Sens	317
23. Sémaphore de 0'00'' à 1'11''	319
24. Sieves	320
25. Cités.....	323
26. Ghostly	328
 Étude de proportionnalité des processus	 329
1. Circle Sphere	330
2. Vrai(semblable)ment.....	331
3. Contre Sens	332
4. Sieves	333
5. Cités.....	334
6. Ghostly	335
 Table des illustrations	 336
Index.....	340
Bibliographie	343
Webographie	347

Tableaux des similitudes morphologiques et sémantiques ⁵⁷¹

Méditation – Pierre Carrelet ; Philippe Festou

Caractéristiques morphologiques

Segment qualifié	Durée		Réitération		Phases		Matière		Accélération			Déroulement temporel		
	Del	Non <u>dél</u>	Avec	Sans	Une	Plusieurs	Continue	discontinue	Oui (évolution <i>ds</i> le tps exponentielle)	Non (evol. linéaire)	Rapide	Moyen	Lent	
									Pos.	Nég.	variée			
« A+B » de début (7'15'') à 8'04''														
CLAUDE	X ?		X		X		X				X			X
SOLANGE	X	X	X			X		X			X			X
NICOLAS	X			X		X		X(A)	X(B)		X			X
PHILIPPE	X			X	X		X				X			X
LUCILE		X				X		X			X			X
JEAN-PIERRE		X		X	X		X				X			X

Caractéristiques sémantiques :

Segment qualifié	Direction			Mouvement			Energie				
	Avec	Sans	\$	Déplacement	Sans déplacement	\$	Convertie	Maintenue	Accumulée	Retenue	\$
« A+B » de début (7'15'') à 8'04''											
CLAUDE	X			X				X			
SOLANGE	X			X					X		
NICOLAS	X									X	
PHILIPPE	X			X					X		
LUCILE	X								X		
JEAN-PIERRE		X		X				X			

Moving Through – Frank Dufour

Caractéristiques morphologiques

Segment qualifié	Durée		Réitération		Phases			Matière			Accélération			Déroulement temporel				
	Del	Non dél.	Avec	Sans	\$	Une	Plusieurs	\$	Continue	Discontinue	\$	Oui (évolution ds le tps exponentielle)	Non (évol. linéaire)	\$	Rapide	Moyen	Lent	\$
												Pos.	Nég. ex.ég.	variée				
« C » de 1.05 à 1.30																		
JEAN-PIERRE		X	X			X			X					X			X	
LUCILE		X	X			X			X					X			X	
PHILIPPE		X	X			X				X				X		X		
NICOLAS		X			X	X			X					X			X	
SOLANGE		X			X	X								X			X	
CLAUDE		X	X			X			X					X			X	

Caractéristiques sémantiques :

Segment qualifié	Direction			Mouvement			Energie				
	Avec	Sans	\$	Déplacement	Sans déplacement	\$	Convertie	Maintenue	Accumulée	Retenue	\$
« C » de 1.05 à 1.30											
JEAN-PIERRE	X				X			X			
LUCILE		X			X			X			
PHILIPPE		X			X			X			
NICOLAS	X				X			X			
SOLANGE					X			X			
CLAUDE					X			X			

⁵⁷¹ Ces documents sont cités en exemples d'expériences de catégorisation menées durant la saison 2014 à partir du vocabulaire utilisé dans les définitions d'UST. Voir au 5.2.2. Nouvelles catégories.

1. Chute

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à deux phases successives.

1^{ère} phase : globalement uniforme, même si la matière est animée d'un mouvement interne.

2^e phase : comporte un mouvement d'accélération et évolue en hauteur soit en montant, soit en descendant.

Description sémantique

Équilibre instable qui se rompt.

Suspens puis basculement (la prise de conscience de la phase de suspens se fait, en fait, après coup).

Perte d'énergie potentielle qui se convertit en énergie cinétique.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La 2^{ème} phase ne peut pas évoluer de façon uniforme. Elle doit comporter une accélération mais pas nécessairement de la variation de hauteur.

Le passage de la 1^{ère} à la 2^{ème} phase se fait par un changement brusque (« point anguleux ») et non de façon continue.

Une continuité (et pas forcément une identité) de matière est nécessaire entre les deux phases. « Ça » bascule. Il y a un « ça » reconnaissable commun aux deux phases.

La durée globale ne doit pas excéder quelques secondes de façon à être intégrée perceptivement comme une forme.

2. Trajectoire inexorable

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à phase unique globalement uniforme présentant une évolution (lente) et linéaire d'un paramètre sonore.

Description sémantique

Prévisibilité de la non-fin

Qui n'en finit pas de... (par exemple, descendre, avancer...)

Processus orienté dans une direction et cependant on prévoit qu'il ne finira pas.

⁵⁷² Ces définitions viennent renseigner la partie 4.1.2. Les Unités Sémiotiques Temporelles.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Le phénomène sonore doit avoir une durée telle qu'il puisse être perçu comme un processus et non comme un moment éphémère.

Intensité, masse, occupation dans le champ des hauteurs confèrent des sensibilités particulières mais ne modifient pas la nature de l'U.S.T.

3. Contracté-étendu

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps, à deux phases successives contrastées.

Phase « Contracté » : matière de type discontinu et irrégulier.

Phase « Étendu » : globalement uniforme.

Description sémantique

D'abord : sensation de compression, comme si on s'appuyait fermement contre un obstacle ; puis cet obstacle cède brutalement, supprimant la résistance et permettant à la force de se relâcher.

Passage subit « d'énergie localisée » en « énergie diffuse ».

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Phase « contracté » : sa matière doit être plus rugueuse et plus épaisse que celle de la phase « étendu », son profil dynamique est un crescendo rapide ou bien une intensité maximale immédiate ou une combinaison de sfz.

Phase « Étendu » : doit être entretenue volontairement et non être une simple résonance.

L'entre-deux phases : ne peut être une trajectoire continue. Il y a une rupture.

Les durées et les rapports des durées des deux phases ne sont pas indifférents : ils doivent permettre la perception du contraste.

4. Élan

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à trois phases successives :

1^{ère} phase : appui plus ou moins long sous forme d'une tenue homogène ou itérative globalement uniforme, ou d'un son bref.

2^{ème} phase : profil bref, dans le sens d'une accentuation, d'intensité, de hauteur ou d'un autre trait morphologique ; avec ou sans accent sur sa fin.

3^{ème} phase : résonance, ou bien son homogène decrescendo, ou bien silence.

Description sémantique

Application d'une force à partir d'un état d'équilibre, cette action provoquant une accélération.

Projection à partir d'un appui.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Dans la deuxième phase, l'évolution, de quelque élément que ce soit, est de type exponentiel, si brève que soit cette évolution.

Dans cette même phase, dans le cas d'évolution non ascendante dans le champ des hauteurs, cette courbure exponentielle doit être accentuée.

La troisième phase concrétise une césure.

5. Étirement

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à phase unique globalement uniforme, à accroissement continu d'au moins un trait morphologique.

Description sémantique

Donne l'impression d'aller vers le maximum d'un processus (ou d'un effort).

Élongation créant un sentiment de tension ou d'accroissement d'énergie.

Élongation, soumise à tension, créant un sentiment d'attente.

Sensation de l'élongation de la figure sonore par une force extérieure (non naturelle contrairement à une tenue).

Tension mettant en jeu des forces contraires.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

L'unité doit permettre, par sa durée ou sa progression, la perception d'un gonflement prolongé.

La corrélation durée et progression est déterminante.

6. En flottement

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, dans un déroulement temporel assez lent.

Événements sonores ponctuels, qui se succèdent sans former de structures, sur un continuum « lisse », sans pulsation.

Ce continuum peut être sous-entendu, peut être du silence.

Description sémantique

Malgré le relatif aléatoire dans l'apparition des événements sonores, il n'y a pas de sentiment d'attente, de « suspense ».

Le continuum joue le rôle d'un fond comme dans le cas d'une réalisation visuelle (c'est sans doute pour cela qu'il peut n'être pas présent).

La manière dont les objets sont distribués dans le temps donne le sentiment de l'écoulement linéaire du temps, matérialisé par le continuum.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Les événements ne doivent pas être trop éloignés dans le temps et doivent apparaître dans une pseudo-régularité.

Il n'y a pas de type morphologique ou « énergétique » entre les événements et le continuum.

7. Sans direction par divergence d'information

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à phases successives relativement brèves et semblant proposer des systèmes d'organisation différents.

Description sémantique

Directions contrariées successives.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Les directions divergentes sont successives et non superposées (ce qui est le cas dans « Sans direction par excès d'information »).

Succession d'instantanés parents mais différents dans leur identité.

8. Lourdeur

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps constituée d'une forme répétée de façon non strictement identique et avec une irrégularité maîtrisée.

Description sémantique

Donne l'impression d'une difficulté à avancer malgré une énergie qui voudrait aller de l'avant.

Énergie à la fois canalisée et contrariée.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Le déroulement temporel est assez lent.

Il y a un accent dynamique en crescendo au début de chaque reprise de la forme.

9. Freinage

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à phase unique, à progression non linéaire, constituée de deux profils successifs opposés.

Description sémantique

Ralentissement du déroulement de la figure sonore, dû à une force extérieure (ce qui le différencie d'un ralenti).

Retenue subite d'un mouvement jusqu'à son arrêt.

Bien que morphologiquement on ne puisse distinguer deux phases, sémantiquement on ressent deux mouvements : un premier qui « pousse en avant », un second qui « retient ».

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

L'unité doit avoir une durée suffisante pour donner l'impression que la trajectoire n'a pas suivi un déroulement normal, effet souligné par une évolution d'intensité ou de hauteur.

10. Obsessionnel

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, constituée d'une cellule en répétition (éventuellement variée) et pulsée.

Description sémantique

Caractère insistant.

Procédé mécanique de répétition sur lequel il semble qu'on ne puisse intervenir.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Importance d'un profil dynamique typé de la formule de base.

La durée du cycle doit être suffisamment courte pour faire référence à une pulsation.

11. Qui avance

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, à déroulement ininterrompu, globalement uniforme, même si une progression s'y fait sentir.

Description sémantique

Qui semble vous porter en avant d'une façon régulière.

Donne une impression d'avancer de façon décidée.

Énergie renouvelée et canalisée dans un même sens.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La durée ne peut être courte, devant donner l'impression non pas d'un geste mais d'une action prolongée.

Comprend un élément (pulsation, allure) de quelque nature que ce soit, régulier et allant et présentant quelque parenté avec un « Élan » dont la troisième phase n'existerait pas et le profil de la deuxième phase serait atténué.

Le matériau est de l'ordre du discontinu et des fragments (et non pas de l'ordre du lié et des glissés).

Caractéristiques complémentaires

Enrichissement ou déperdition de matière selon que le « Qui avance » se rapproche ou s'éloigne.

12. Qui tourne

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, animée d'un mouvement cyclique, mais dont la matière sonore n'est pas forcément uniforme.

Description sémantique

Donne l'impression d'un objet animé d'un mouvement de rotation sur lui-même et/ou dans l'espace (déplacement spatial non obligatoire).

Donne l'impression d'un phénomène dont on ne sait où se situent le début et la fin.

Donne l'impression d'une absence de progression malgré les variantes/variations possibles.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

L'unité doit être assez longue pour que le phénomène cyclique soit bien perçu.

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).

Le matériau est plus souvent de l'ordre du lié que du discontinu.

Le mouvement est plus de l'ordre du glissement que de la succession de fragments.

« Ce » qui tourne peut être de différentes natures (hauteur, timbre etc.) mais toujours en répétition continue, encore que pouvant présenter de légères variantes.

Nécessité d'un élément qui accélère et ralentit d'une façon cyclique.

L'effet de *qui tourne* est accentué lorsque l'élément qui accélère donne la sensation d'un élan.

Le mouvement du matériau doit être tel qu'il dépasse l'impression d'un balancement.

Ce n'est pas le « ternaire » traditionnel qui est pertinent mais la nature de la répétition (ou pseudo-répétition).

Sensation d'un vécu physique du corps.

13. Qui veut démarrer

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps constituée par la réitération d'une figure elle-même constituée de deux phases successives.

La première phase est une forme articulée assez courte.

La deuxième phase marque une opposition avec la première (masse, homogénéité, intensité).

La réitération n'est pas stricte mais présente la variation d'au moins un paramètre.

Description sémantique

Comme quelque chose qui tente de se mettre en route.

Semble introduire quelque chose.

La variation d'un ou plusieurs paramètres indique un mouvement (avec ou sans direction).

La réitération d'un ou plusieurs paramètres suggère plusieurs tentatives de réaliser une intention.

La deuxième phase est une suspension, une retenue, pouvant être un silence.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La figure réitérée doit être suffisamment logique pour être perçue comme un élément construit, présentant une certaine complexité.

14. Sans direction par excès d'information

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps faite d'éléments multiples, assez brefs, divers, souvent se chevauchant.

Description sémantique

Impression de brouhaha.

Indépendance apparente des éléments les uns par rapport aux autres.

La richesse attractive mais contradictoire de la multiplicité des éléments crée un sentiment de saturation, de non-maîtrise de la séquence par l'auditeur, voire de tension.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

En plus de se chevaucher, les événements doivent se succéder assez rapidement, d'où une impression de densité importante.

Au mouvement agogique assez rapide sont joints des écarts de dynamique assez forts.

L'unité peut être courte ou longue mais pas « trop » courte afin que l'on puisse en saisir la nature.

15. Suspension-interrogation

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à deux phases successives.

1^{ère} phase : constituée d'une formule assez courte en répétition (variée).

2^{ème} phase : en contraste morphologique avec la première, et étant soit une tenue homogène assez courte avec un léger decrescendo, soit un silence.

Description sémantique

Mouvement qui s'interrompt dans une position d'attente.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La phase 1 doit évoluer dans une direction (crescendo, accélération...).

16. En suspension

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps constituée d'une formule en répétition quasi sans variation, dans un déroulement temporel assez lent, et dont la matière sonore et/ou les éléments évoluent peu.

Description sémantique

Sans direction et en flottement.

Équilibre des forces en présence donnant une sensation d'immobilité liée à un sentiment d'attente hésitante.

On sait qu'il va arriver quelque chose, on ne sait ni quand ni quoi.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Irrégularité ou absence des points d'appui temporels.

17. Par vagues

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, issue de la répétition d'un motif sonore en delta (Δ).

La forme en delta s'applique à différents critères morphologiques (masse, facture, intensité...).

Description sémantique

A chaque cycle, impression d'être propulsé en avant, puis de se laisser porter jusqu'à la fin.

Impression de « surplace » sur l'ensemble de l'unité, bien qu'à chaque cycle on ait eu une impression de mouvement.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

Le delta se caractérise par deux profils successifs : un profil de croissance et un profil de décroissance. Un seul de ces profils peut suffire.

La phase de résorption ne doit pas apporter d'information nouvelle ; le reflux n'est que la conséquence prévisible du flux de sorte que l'attention est alternativement captée puis relâchée (le reflux est anamorphosé).

N.B. : « Par vagues » se distingue de « Qui veut démarrer » par une matière relevant du continu plutôt que du discontinu.

« Par vague » se distingue de « Obsessionnel » parce qu'elle semble laisser la possibilité d'une intervention soit en fin de cellule, soit à l'articulation de la cellule.

« Par vagues » se distingue de « Qui tourne » parce que le mouvement interne est irrégulier (pas de delta dans « Qui tourne »).

18. Stationnaire

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à déroulement temporel assez lent.

Comprenant une régularité ou une permanence temporelle au niveau global et pouvant comprendre, à un autre niveau, des éléments aléatoires ou pseudo-aléatoires.

On peut rencontrer diverses configurations morphologiques, par exemple :

- très peu de changement (trame peu évolutive – cg. M. Feldman)
- aléatoire dans le détail mais globalement permanente
- système de cycle (cf. Ligeti).

Description sémantique

Donne l'impression de faire du surplace.

Sentiment de continuité.

Même lorsqu'il se passe constamment quelque chose, ça n'avance pas.

Pas de sentiment d'attente (ce qui constitue une différence par rapport à l'U.S.T. En suspension).

N.B. : Les U.S.T. « Obsessionnel », « Stationnaire », « En suspension » sont assez proches morphologiquement et se différencient essentiellement au plan sémantique.

« Obsessionnel » : aspect mécanique sur lequel on ne peut intervenir.

« Stationnaire » : sentiment d'immobilité sans tension.

« En suspension » : sentiment d'attente lié à une tension.

19. Sur l'erre

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps, à une seule phase. Extinction progressive, par dissipation naturelle de l'énergie.

Figures morphologiques classiques : l'extinction progressive de la résonance d'un corps sonore percuté ; l'amortissement d'un rebondissement.

Description sémantique

L'image est celle d'un bateau qui, ayant affalé ses voiles ou coupé son moteur, continue à avancer « sur l'erre » grâce à sa vitesse acquise, sans apport d'énergie ni pour avancer ni pour freiner, ralenti lentement par les frottements.

Prévisibilité totale du développement jusqu'à son extinction.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

L'U.S.T. « Sur l'erre » est anamorphosée (selon la terminologie de P. Schaeffer), c'est-à-dire paraît plus brève qu'elle n'est. Pour cela il faut qu'aucune information nouvelle ne soit donnée au cours de l'extinction du son, telle que accident ou indice d'intervention.

- - - - -

Toutes les œuvres dont les références suivent n'ont pas été analysées actuellement, cependant toutes se sont trouvées avoir un intérêt dans cette recherche ⁵⁷⁴, elles sont par conséquent indiquées ici.

Pour ordonner la liste de ces œuvres il a été préféré de suivre la même logique que celle suivie lors de la recherche documentaire. Les œuvres sont donc présentées à la date des événements, concerts, festivals, dans lesquels nous les avons évoquées déjà.

⁵⁷³ Cette section vient compléter la partie 3.3. Les œuvres du corpus.

⁵⁷⁴ Nous ne sommes qu'au début de ce travail pour la suite duquel il semble bon de préserver le corpus le plus large, afin de conserver toute possibilité d'explorations ultérieures à cette phase de la recherche.

Concert « Vidéomusique ». Mai 2009

Concert le 27 mai 2009 par Musiques & Recherches à l'espace Senghor, Bruxelles pour un concert intitulé « Vidéomusique », consacré à la musique acousmatique associée à l'image⁵⁷⁵. Au programma : *Walk that Way* - Images et musique : **P. A. Tremblay** ; *Amarillo, azul y rojo* - Vidéo : **Inès Wickmann**, musique : **Beatriz Ferreyra** ; *Presque bleu* - Vidéo et musique : **Horacio Vaggione** ; Interprétation spatialisée par **Annette Vande Gorne** et **Laurent Delforge**.

Walk That Way. Tuesday, Turn.

Pierre Alexandre Tremblay, 10'33''.

640 x 512, 25fr/s

Fichier disponible sur DVD joint.

Impasse

Vidéo de Inès Wickmann - musique électroacoustique de Beatriz Ferreyra - 6'38'' – 2008

640 x 480, 29fr/s

(1^o titre de la vidéo : *Amarillo, azul y rojo*). Musique réalisée d'après l'image.

Disponible via : <https://vimeo.com/76882551>

[consulté le 08/07/2018]

Presque bleu (pour Francis Dhomont)

Horacio Vaggione, 4'40'', Création : 04/11/2006. Allemagne, Cologne, Musikhochschule, Initiative Musik und Informatik Köln (GIMIK)⁵⁷⁶

« Vidéo et musique par Horacio Vaggione à partir du même software: Supercollider Quel est le projet ? HV : Ce sont des images abstraites. Je fais de la musique, pas de la vidéo. Mais en faisant de la musique, je me suis dit que je pouvais faire un peu la même chose avec des images. Les agencer, avec des mouvements, des montages comme on fait avec la musique. J'ai d'abord fait des vidéos sans son. Après j'ai ajouté du son. Cela marche mieux quand il y a plusieurs films, ça donne un côté polyphonique qui, sur un seul film n'apparaît pas vraiment, parce que la musique a plusieurs couches. Je n'ai pas fait de 3D, ce n'était pas le sujet. Un seul film ne suffit pas. Avec 4 à 6 films, cela prend une toute autre allure, la perception est sollicitée autrement et la musique s'écoute mieux, paradoxalement. C'est une expérience de musicien avec des images. Je ne sais pas où cela peut m'amener. Du point de vue de la programmation c'est intéressant. J'ai repris des éléments et compositions musicales, et j'ai repris la même approche pour composer avec des images. Cette pièce, *Presque bleu*, est-elle l'aboutissement de la création, ou bien est-elle une expérience ?

HV : Elle n'est pas l'aboutissement, c'est une expérience. J'ai beaucoup de programmes qui génèrent des choses en mouvement. Ici j'ai monté une pièce fermée. Mais j'ai beaucoup de variantes. On pourrait imaginer avoir plusieurs ordinateurs, avec un mixeur graphique, et composer en temps réel, ce serait la meilleure solution. Il faudra planifier ça. Chaque ordinateur aurait une sélection de programmes qui produisent des images. Des programmes courts, juste une image, ou une texture très variée, ou des textures avec éléments gros, ou petites, granulaires ou beaucoup au premier plan, éparpillés, proche ou lointain, avec des couleurs. Plutôt qu'un aboutissement, c'est juste le début de quelque chose... »⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ [consulté le 08/07/2018] Disponible via : <http://cahiersacme.over-blog.com/article-31173080.html>

⁵⁷⁶ [consulté le 08/07/2018] Disponible via :

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/vaggione-horacio-1943>

⁵⁷⁷ [consulté le 08/07/2018] Disponible via :

<http://electrodoc.musiques-recherches.be/fr/w/9043/presque-bleu-pour-francis-dhomont>

« Pour la composition de « Presque bleu » (2006) j'ai utilisé quelques algorithmes écrits dans le langage SuperCollider pour générer des sons ainsi que des images numériques animées. Les débuts de ce travail remontent à 2004 : j'avais développé alors une application pour visualiser des sons de manière non séquentielle, une surface rendant des données d'analyse spectrale, montrant les aspects dissipatifs, morpho-dynamiques, des textures musicales. Entre 2004 et 2006 j'ai fait des expériences avec des formes purement visuelles créées à partir de manipulations « arbitraires » des données spectrales collectées lors de ce travail antérieur, ainsi que des nouveaux algorithmes autonomes. J'ai produit alors une série de « compositions visuelles silencieuses » afin d'articuler des formes purement visuelles – formes, mouvements, couleurs – utilisant à la base des opérations et techniques du même type que j'utilise pour composer ma musique électroacoustique – principalement des procédures de granulation et micromontage, travaillant simultanément sur plusieurs échelles temporelles, incluant celles appartenant au domaine du microtemps (en dessous du seuil de durée individuelle des grains de 100 millisecondes). Cela étant, une partie de ma « palette » opératoire a migré du sonore au visuel. Finalement, en juin 2006, j'ai décidé de commencer à composer les deux domaines au même temps, c'est-à-dire, à articuler sons et images, en les mêlant dans une seule entité « musicale » montrant des divers degrés de correspondance et synchronisation. « Presque bleu » a été composé spécialement pour le festival Computing Music IV, Cologne, novembre 2006, organisé par GIMIK (Initiative Musik und Informatik Köln), faisant partie de la célébration des 50 années d'informatique musicale. »⁵⁷⁸

Vidéomusique indisponible.

⁵⁷⁸ Disponible via : <http://gtv.mshparisnord.org/spip.php?article12> [consulté le 08/07/2018]

Festival « 2 visages de la musique électroacoustique ». mai 2014

Festival 2 visages de la musique électroacoustique. Espace Senghor, Ch. de Wavre, 366, B - 1040 Bruxelles. Un festival présentant deux des visages de la musique électroacoustique : de la vidéomusique le 21 mai (programmation M&R : Irene Pacini et Annette Vande Gorne) et de la musique mixte le 22 mai (programmation Centre Henri Pousseur).

« Programme :

1^{ère} partie

- Luigi Ceccarelli (Italie), Pic (2009)
- Giacomo Lepri (Italie), Strong & Light (2012) - création mondiale
- Alessandro Perini (Italie), Borgesian Zoo - Suite no. 1 (2011)
- Roberto Doati (Italie), Vivrete una settimana all'insegna della stabilità (2009)
- Julien Beau (France), La perle noire (2014) - création mondiale
- Inés Wickmann (vidéo)/Francis Dhomont (musique), Disparitions (2014) - création mondiale

Entracte

2^e partie

- Claudia Robles Angel (Colombie), ZHONG (2005)
- Angel Vergara - vidéo (Espagne)/Stephan Dunkelman musique (Belgique), Nous les Œuvres (2005)
- Jentzsch Wilfried (Allemagne), Kyotobells (1994/2006)
- Jana Kluge (Allemagne), Traité des couleurs (2013) - création mondiale
- Irene Pacini (Italie), Tabula rossa (2014) - création mondiale
- Ivan Penov (Macédonie), Controcorrente (2013) »⁵⁷⁹

Pic

Luigi Ceccarelli, Italie), 7'51'', 2009.
854 x 480, 25fr/s

a video by Luigi Ceccarelli. With Achille Perilli editing Luigi Ceccarelli, Gerardo Lamattina 2009 luigiceccarelli.net

Luigi Ceccarelli. Since the 1970s he has worked as a composer of music with live electronics. He is interested in all forms of sound, irrespective of genre, and in the relationships between music and the performing arts. His work as a composer has brought him international recognition (Bourges Festival Prizes, UBU Prize (given by Italian theatre critics), MESS Festival Prize in Sarajevo, Special Prize at the BITEF Festival in Belgrade, "Hear" Prize by Hungarian Television, Opus Prize" from the "Conseil de la Musique du Quebec). He has also written various works for radio, for theatre, dance and cinema

Luigi Ceccarelli has held the post of Professor of Electronic Music at the Conservatory of Music of Perugia since 1979. He is a co-founding member of the "Edison Studio" and his music has been published on CD by RaiTrade, CNI, Luca Sossella Editore, Edipan, BMG-Ariola, Newtowne, Gmeb/UNESCO/Cime and the Venice Biennale

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/IAUQRamSZ8hqGPf>

Strong & Light

Giacomo Lepri (Italie), 8'18'', 2012.
640 x 480, 29fr/s

Création mondiale.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/DmUPiMUrNzC0IUw>

⁵⁷⁹[consulté le 08/07/2018] Disponible via : <http://www.musiques-recherches.be/agenda/item/5479-festival-2-visages-de-la-musique-electroacoustique>

Borgesian Zoo – Suite no. 1 (2011)

Alessandro Perini (Italie), 10', 2011.

854 x 480, 25fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/3OPbL0kPo3f89yn>

Vivrete una settimana all'insegna della stabilità

Roberto Doati (Italie), 6'00'', 2009.

640 x 480, 25fr/s

Digital video and Live Electronics improvisation. Part IV of the series "Sindrome scamosciata". The videomusic series "Sindrome scamosciata" is inspired by IPCRESS, my very first encounter with electronic music in 1965. It is a film directed by Sidney Furie, based on a spy novel by Len Deighton, starring Michael Caine who works for some secret agency of the government. IPCRESS stands for "Induction of Psycho-neuroses by Conditioned Reflex under strESS".

Both the visual and sound materials come from a scene where Caine, kidnapped by the Soviet with the help of a British betrayer, is subjected to brainwashing. He is forced to listen to some electronic music and is hurt by a repeated sequence of synthetic images in a sort of guided imagery.

All of my video start with a sequence recalling the IPCRESS one, then becoming a study on image persistence. I realized these images superimposing a holed black cardboard to the screen of my turned-on TV. Shooting in the dark with a very slow shutter and moving quickly the video camera gives rise to luminous traces. An out of context subliminal image appears periodically. The music is performed and "improvised" on stage within a Csound + Max/MSP environment patch with 21 control parameters to modify the 30 seconds original soundtrack of the brainwashing scene, the base algorithm being a Phase Vocoder analysis-synthesis with 100 oscillators.

In The IPCRESS File book each chapter is headed with a quote from a horoscope, so the title of each piece of my series is extracted from my stars for the day I realize the piece : "Il transito ostile della luna", "Potrete incappare in un contrattempo", "Le stelle suggeriscono nuove opportunità", "Vivrete una settimana all'insegna della stabilità".⁵⁸⁰

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/7g0Jtw0b4u4X9CJ>

La perle noire

Julien Beau (France), 10'06''

640 x 360, 25fr/s

There might be in the universe a tiny star cluster where is hiding a rare moon with dark features. A foreign object moves in its orbit. And as it approaches, it seems that intense strength spreads so that space-time is thereby suddenly distorted as if the Light was manipulated to protect a secret ... music / modular and granular synthesis video / hd cam⁵⁸¹

Création mondiale.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6Nb4GfXZRvF6PTV>

Disparitions

Inés Wickmann (vidéo)/Francis Dhomont (musique), 6'47'', 2014.

640 x 352, 25fr/s

Création mondiale

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/VljEelzaCI1WlGe>

⁵⁸⁰ Visible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=euCPTqi-SjA>

⁵⁸¹ Note sur la plateforme vimeo : <https://vimeo.com/93634954>

Angel

Claudia Robles (Colombie), 6', 2005.

640 x 480, 25fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Dbz9C1OztFczfB7>

Nous les Œuvres

Angel Vergara - vidéo (Espagne)/Stephan Dunkelman⁵⁸² musique (Belgique), 2005)

Fichier indisponible.

Kyotobells

Jentzsch Wilfried (Allemagne), 10'45'', 1994/2006.

1280 x 720, 25fr/s

This piece is structured by the processed sounds of a small Japanese bell Furin. It begins with a single tone which leads the musical structure more and more dense and finally reaches the noise. The various stages of processed sounds between the single tone and the noise bridge the two components.

A square shape which is colored with blue and white structures the visual part geometrically. The energy and the spectra of the sound modify the shape and the lightness of color to transform the square object generating in real time.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/jxl8AodoIoZuGki>

Traité des couleurs

Jana Kluge (Allemagne), 4'43'', 2013

854 x 480, 27fr/s

Video and sound by Jana Kluge

The idea for realizing "Traité des couleurs" appeared in the summer of 2013 during a sojourn in Ohain (Belgium). Visiting the huge battlefield of Waterloo nearby, surrounded by the richness of flowers of all colors in gardens where birds are singing, I thought it's easy to forget that living in peace is a privilege. How meaning-less this victory of Waterloo ! Any battle for national glories creates only destruction and reconstruction. Sadness and pain remain as a part of collective memories. It seems to be that the beauty of nature tries to cover the traces of human cruelties all over the world.

Création mondiale.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/WzAhy1BHfDFQiqD>

Tabula rossa

Irene Pacini (Italie), 5'54'', 2014.

1280 x 720, 25fr/s

Création mondiale.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Os47eaZJUfU8D0N>

⁵⁸² Des indications concernant les artistes et cette œuvre sont visibles via : http://jim.afim-asso.org/jim12/wp-content/uploads/2012/05/jim2012_concerts_web.pdf
et ici : http://www.stephandunkelman.com/arts_visuels

Controcorrente

Ivan Penov⁵⁸³ (Macédoine), 7'10'', 2013.

1280 x 720, 25fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/lhKpIRkNpMbzvP0>

⁵⁸³ La page de Ivan Penov est disponible via : <https://vimeo.com/ivanpenov>

Festival de Vidéomusique de Montréal – avril 2015

Du vendredi 10 au dimanche 12 avril 2015, Espace Notre-Dame, Montréal.

Document « Appel de projets »

« Nous invitons les artistes à soumettre une œuvre de vidéomusique reliée à ces pratiques :
Musique électroacoustique ou expérimentale
Art sonore
Animation
Art visuel et photographie
Maximum de 2 œuvres par artiste ou collectif.
Veuillez prendre note que les œuvres comportant du matériel audio ou visuel non original, les vidéoclips ainsi que les vidéos contenant tout sous-genre de musique pop/rock/techno ne seront pas considérées. »⁵⁸⁴

Document « Résumé | Extrait, article de Louis Cummins »

Résumé | Extrait de l'article *1er Festival de vidéomusique de Montréal* de Louis Cummins :

« FESTIVAL DE VIDÉOMUSIQUE DE MONTRÉAL 2015 FVMM_MMXXV_MMVF Espace Notre-Dame / 10-12 avril 2015 La toute première édition du Festival de vidéomusique de Montréal a présenté le travail d'une cinquantaine d'artistes dont les œuvres vidéographiques ont cette particularité d'être des images en mouvement émergeant de la musique acousmatique (ou électroacoustique). Contrairement au caractère habituel d'accompagnement – pour ne pas dire d'ornementation – réservé à la musique au cinéma ou dans la vidéo (expérimentale ou promotionnelle), dans le cas des œuvres présentées dans le cadre de ce festival, c'est la musique, avec ses caractéristiques et ses impératifs propres, qui guide et inspire la conception et la production des images projetées à l'écran. Pour être plus précis, il faudrait dire que les sons et les images qui composent ces œuvres entretiennent des liens organiques et synergiques tels que chacune de ces composantes se trouve enrichie par l'apport de l'autre, chacune ajoutant à l'autre une dimension nouvelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre. »⁵⁸⁵

Document « Horaires »

Le programme⁵⁸⁶ propose quatre modes⁵⁸⁷ de diffusion :

- projection en boucle : Vidéomusiques diffusées durant le jour, à partir de 13h. Des chaises étaient disposées devant l'écran. Les spectateurs étaient libres de rester le temps qu'ils voulaient. L'entrée était gratuite.
 - vitrine : Vidéomusiques réalisées par les jeunes artistes montréalais, diffusées juste avant la performance live.
 - performance live : Solo ou duo d'artistes, performance audiovisuelle en temps réel (vidéo et musique), sur la scène.
 - projections : après les performances, la soirée s'étendait au bar (!), avec des vidéos en projection. Le spectateur était libre de regarder, d'écouter, de boire et de discuter...
- Œuvres disponibles au public sur les plateformes « youtube » et « vimeo », donnée ici dans l'ordre du programme.

⁵⁸⁴ Voir document *FestivalVideomusiqueMontreal2015_AppelOeuvres* via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/U3TaB3UKOzQs7Wp>

⁵⁸⁵ Voir document *Érudit _ ETC MEDIA n106 2015, p. 68-69 _ 1er Festival de vidéomusique de Montréal*, via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/tSnXoxfX9CQWfgF>

⁵⁸⁶ Voir programme *MVF2015_Horaire-1*. Via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/TKbICbL8dCrdfxi>

⁵⁸⁷ La description de ces quatre modes m'a été fournie par Myriam Boucher, compositrice et directrice artistique de l'événement.

L'ailleurs toujours

Inès Wickmann & Francis Dhomont, France, 7'00'', 2013

640 x 480, 25fr/s

Ces images évoquent l'errance, une migration sans fin dans un espace où les limites s'effacent, où les frontières sont vagues ; un lieu qui ne semble jamais pouvoir être atteint et dilué dans l'ombre les pas du voyageur multiplié. Temps indécis, le but est incertain. These images evoke the endless wandering, migration in a space where the boundaries disappear and the borders are vague; a place that can never be reached. The walker steps are multiplied and diluted in the shadow of a random time whose end is uncertain.

Disponible sur vimeo via : <https://vimeo.com/104763659> [consulté le 08/07/2018]

vrai(semblable)ment

Jean-Pierre Moreau, France, 8'08'', 2008

1024 x 768, 25fr/s

Note de programme : « 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. »

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Nx3wmvccE8mQ8oj>

Hooghly (paNi intiyA)

Jean Piché, Canada, 10'00'', 1997

640 x 424, 30fr/s

As the shadows deepen under the tomal trees, and the dusk gathers on the river-banks;
when the milkmaids, while crossing the turbulent water, tremble with fear;
and loud peacocks, with tails outspread, dance in the forest, he watches the summer clouds.
-- Rabindranath Tagore "Lover's gift"

Hooghly is the 6th and final part of paNi intiyA.
Music & images : Jean Piché

Disponible sur vimeo via : <https://vimeo.com/7383328> [consulté le 08/07/2018]

Clonal Colonies (Mov. I : Fresh Runners & Mov II : Soft Strata)

Bret Battey, UK, 16'06'', 2011

1280 x 720, 24fr/s

"Clonal Colonies", for Pierrot ensemble (with gongs), video, and computer-realised sound, was commissioned by New York's Avian Orchestra for their botany-themed concert "Vegetative States" in 2011.

This first movement, "Fresh Runners", is a fast romp of densely interlocked textures, thrilling in the process of transformation itself. The second movement, "Soft Strata", is available at <https://vimeo.com/32146213> [consulté le 08/07/2018]

La partie I, *Fresh Runners*, est disponible via <https://vimeo.com/32143877> [consulté le 08/07/2018]

La partie II, *Soft Strata*, est disponible via <https://vimeo.com/32146213> [consulté le 08/07/2018]

Disruped Cities

François Zajéga & Loïc Reboursière, Belgique, 5'24''

Teaser disponible via vimeo : <https://vimeo.com/60733391> [consulté le 08/07/2018]

Wandering in a city's evocation oscillating between etching and architecture.
Wandering in a city's evocation oscillating between scorias and raw mass.
The project is shown on 3 screens, each one displaying a different sequence of the whole video.
It is articulated in 3 phases : shore / meander / dormer.

loïc reboursière [sound & editing]

françois zajéga [images & editing]

first version of the project, presented @ jumble art2 in Lille on the 22/02/2013

project page : frankiezafe.org/index.php?id=221

Fichier indisponible.

Cloud Chamber

Joseph Hyde, UK, 12'00''

1280 x 720, 30fr/s

Cloud Chamber is an audiovisual composition made using the danceroom Spectroscopy (dS) software - a physics simulation based on the latest mixed quantum-classical model of our microscopic world. dS is a successful collaborative arts/science project which provides an immersive audiovisual environment in which people gain an instinctive understanding of the behaviour of matter and energy at a subatomic level by interaction with the simulation.

Having led on the sonification of danceroom Spectroscopy, I have become fascinated by the possibilities it offers as an audiovisual 'molecular music' instrument. Sidestepping the immersive qualities of the original installation and focusing purely on the interactions between sound, simulation and image opens up a new set of possibilities. Having a fascination with audiovisual relationships I find the indirect mapping of sound and image here (via a chaotic simulation) fascinatingly organic. Cloud Chamber explores a kind of feedback loop, where sound is controlling the simulation but is itself produced by the simulation. A simple opening with only a handful of particles demonstrates a simple melodic 'mobile'. As more particles are added and the simulation becomes more complex, chaotic behaviours manifest themselves. These are tantalisingly reminiscent of the forms produced by Cymatics, an equivalent, real-world process – sound vibrating matter.

What you see and here is a single-take capture of the simulation, captured in real time.

More information on danceroom Spectroscopy can be found at danceroom-spec.com

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/118517875> [consulté le 08/07/2018]

Harmonium

Debashis Sinha, Canada, 16'40'', 2008

640 x 480, 29fr/s

Harmonium is a 4 movement video/audio work exploring the nature of sound as vibration. Consisting of a wide range of video and audio material from the analog and digital realms, Harmonium presents a cohesive language of sound and image impossible to articulate verbally, but derived deeply from the natural world. As with all Sinha's work, it is a meditation, demanding a calm and mindful focus to fully participate.

Harmonium also has a life as a live cinema performance. Utilizing the vocabulary of club based DJ/VJ performance, the audio and video of the work is deconstructed and improvised with, creating an experience lying parallel to but outside of club culture. The live cinema experience of harmonium, which also incorporates material played live on the instrument of the same name, draws on the same vocabulary and material as the screening version, but is a dynamic response

to the moment and the space. Each experience of the live cinema project is unique to the performance, with no 2 performances the same.

A rough documentation of one such performance is here :

vimeo.com/16843950

Harmonium was created with the support of a Quebecor/Banff New Media Institute Fellowship Award, during a residency at the Banff New Media Institute, August/September 2008. Thanks to Susan Kennard, Steve Wollard, Lindsay McDonald, Geoff Shoesmith, and Jutta Brendemuehl. Art Gallery of Ontario, Walker Court, Toronto, 2011 (live cinema version)

Latin Canadian Cultural Festival, Toronto, 2010 (live cinema version)

SoundImageSound VII, University of the Pacific, Stockton, CA, USA, 2010 (single channel version)

PlazaPlus Internationaal Kunstfestival, Eindhoven, The Netherlands, 2010 (single channel version)

Dishoom Festival of South Asian Art, Toronto, 2009 (live cinema version)

Indian Electronica Festival, Toronto, 2009 (live cinema version)

Soundplay Festival of Sound and Video Art, Toronto, 2009 (single channel version)

ExIS Festival of Video Art, Seoul, Korea, 2009/2010 (live cinema version, invitation extended, unable to attend)

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/7255160> [consulté le 08/07/2018]

Tramas

Enrico Pedicone & Guido Pedicone, France, 4'00''

720 x 480, 29fr/s

Disponible via Youtube :

<https://www.youtube.com/watch?v=wJpmH5PcdPI&feature=youtu.be>

[consulté le 08/07/2018]

Lux Faeria

Françoise Girouard, Canada, 4'35'', 2003

640 x 468, 29fr/s

Lux Faeria

An ostinato that balance from magic to mystic

A city of smoke in a soft oscillation

A soul that pitches when the body breathes

Then one last breath.

Lux Faeria

Un ostinato qui balance du magique au mystique

Une ville de fumée qui doucement oscille

Une âme qui tangué quand le corps respire

Puis un dernier souffle.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/85006744> [consulté le 08/07/2018]

Layers

Pedro Guajardo, Espagne, 2'55'', 2015

640 x 480, 25fr/s

Disponible via Vimeo : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/concurso-de-cortos-rne/vii-concurso-cortos-rne-10/3077170/>

[consulté le 08/07/2018]

Skin

Rebecca Choate & Pedro Guajardo, Espagne, 5'05''

Vidéo non disponible sur le net.

Site de Rebecca Choate et Pedro Guajardo :

http://www.eklektikart.com/eklektika_-_photos.html [consulté le 08/07/2018]

Fichier indisponible.

Pays sans visage

Faustine de Bock & Simon Girard, France, 17'38'', 2014

Pays sans visage raconte la survenue dans notre monde d'un accident nucléaire de très grande ampleur.

L'erreur d'un être humain, dépassé et condamné par lui-même.

2014. 17'38"

Réalisation (scénario, montage, synthèse vidéo) : Faustine de Bock et Simon Girard

Composition sonore et arrangement : Yan Kaylen

Mixage & Mastering : Artefacts Mastering Berlin

Production : Le 100 ECS, Ballon Rouge

Interprètes : Constance de Bock, Justine Camy-Palou, Bastien Chauvet, Victor Férès, Lola Martin, Louise Vertigo

Procédés : Couleur, 4/3, Stéréo

Pays sans visage représente d'abord un travail de collecte d'informations diverses, de sons et d'images d'archives de la collection Prelinger, d'extraits de documentaires portant sur Tchernobyl ou Fukushima, ou des fictions post-apocalyptiques telles que celles de Lopouchanski ou Boulechov. Ces images et ces sons collectés autour du même thème ont été détournés de leur fonction originelle et assemblés avec des images et de sons produits par _DASEIN pour créer une continuité fictionnelle inédite.

« Pays sans visage » fait référence à un territoire dévasté, apocalyptique, à la zone interdite, hostile à l'existence humaine, vidée de ses habitants. « Pays sans visage » c'est aussi ces lotissements de baraques provisoires dans lesquels sont relogés les réfugiés de la catastrophe, qui ont tout perdu, leur maison, leur mémoire. « Pays sans visage » c'est le pays où on porte des masques pour respirer l'air vicié, le pays où les visages des enfants irradiés ne sont plus que des faciès hébétés et sans expression.

Disponible via: <https://cargocollective.com/dasein#PAYS-SANS-VISAGE> [consulté le 08/07/2018]

Fichier indisponible.

Sanctuaire

Pascale Trudel, Canada, 18'00'', 2011-12

640 x 360, 29fr/s

The video piece 'Sanctuaire' was presented in the ohrenhoch basement, and the uncoupled soundtrack (sound piece) in the ohrenhoch shopwindow space over the fixed loudspeaker installation.

Pascale Trudel on 'Sanctuaire' [18 min.] :

Sanctuaire is a piece about recorded memory. All the material used comes from my family or my own recordings.

The super8 movies were made by various members of my family from the 1930's to the 1950's in various cities of the province of Quebec in Canada, but also in Florida and the east coast of the United States. The Super8 camera was bought by my great-grandfather. Featured in the movies are my grand-parents wedding and my mother growing up.

The cassette tapes recordings of family and friends date from the 1960's to the 1980's. All other recordings I made myself starting in the 1990's. There is a strangeness to seeing older family members when they were young on film. It is like time travel to a place that feels like home but is also a completely foreign world. I see this piece as collaborative work between me and my family stretching over 80 years in which we all experimented with the technology that was available to us to capture a moment of life.

The first performance of this piece was a live electroacoustic improvisation while projecting the movies. I have made a new fixed version of the piece for ohrenhoch. Special Booklet, limited edition, available at ohrenhoch : Interview with Pascale Trudel,

biography, description of the work 'Sanctuaire'. In English and German Making, illustration, interview: Knut Remond.

Pascale Trudel is a composer and a new media artist who lives in Montreal since 1986, her work has been presented in concerts, on the radio, on cd, in art galleries, and on the internet. Recently, she has been doing live electroacoustic improvisation in solo and with other musicians.

electrocd.com/en/bio/trudel_pa/discog/

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/46787828> [consulté le 08/07/2018]

Rouge

Samuel Beland, Canada, 5'01''

1280 x 720, 29fr/s

Disponible via Vimeo : <https://player.vimeo.com/video/32602912n> [consulté le 08/07/2018]

Untitled#1

Fernando Alexis Franco Murillo, Canada, 6'23''

960 x 540, 30fr/s

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/124154157> [consulté le 08/07/2018].

Bokeh

Hazy Montagne Mystique & Ylang Ylang, Canada, 3'35''

1280 x 720, 23fr/s

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/124352037> [consulté le 08/07/2018].

Ghostly

Maxime Corbeil-Perron, Canada, 6'36'', 2013

1080 x 720, 30fr/s

Inspired by Japanese experimental film, this video focuses on exploring the movement of shadow and light across space - frame-by-frame.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/OKFBiBIr5fQlr1l>

Subtunes

Anthony Sylvester, États-Unis, 4'12''

1920 x 1080, 23fr/s

Audio : Katakresis

Visual : Anthony Sylvester

The song is composed entirely of samples, recorded during the shoot in NYC's subway system.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/91019269> [consulté le 08/07/2018]

The Space of a Year

Roberto Pugliese, Finland, 10'51'', 2012-13

INSTALLATION

The space of a year is a multichannel audiovisual installation, played in a 15-minute loop. Projections are cast on opposite walls or screens and four speakers placed in a rectangular formation.

The visual material consists of highly processed videos and photos collected from the nature in different seasons of the year. The sound material is based on field recordings also collected in the nature in different seasons of the year.

The space of a year unveils and explores the sonic and visual territories that we inhabit and the transformations that they undergo during the year. Sometimes these changes are sudden and strong, but other times they just go by gradually or completely unnoticed. The changing sonic and visual textures that we attribute to different seasons of the year are dissected, blended, disrupted and distorted. The installation contemplates how different notions of the sonic and visual transformations that surround us reflect our perception of time – and, on the other hand, how our perception of time is anchored in acoustic terrains. Walking around in the space deepens the imaginative and immersive dimension. The sonic palette triggers personal memories and subjective perceptions of familiar places. The space of a year creates a dialogue among the inhabitants of the same latitude through the experience of a common sonic and visual imaginary and the passage of time.

The fieldwork towards the realization of the installation has been carried out during two residencies : Arteles in Hämeenkyrö , September 2012 and AiR Bergen at USF Verftet in Bergen, January – March 2013. As such the installation presents different realities depending on the time of the year that belong to similar latitudes.

In particular, the field recordings include the sound of footsteps on different surfaces (sand, leaves, snow, etc.) during different times of the year (ice, snow, rain, dry and wet material). Contact microphones are placed on the floor letting people in the space activate an alternative soundscape with their footsteps. These sounds echo and tightly follow the visitor's exploration of the augmented space. The visitor witnesses the gradual separation or divorce between the processed sound coming from the speakers and the sound source, their feet in contact with the floor. Ultimately it is the sound activated by the participant that creates an embodied relation to the space, allowing him to immerse himself in the imaginative dimension evoked by the produced soundscape.

Extrait disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/64652648> [consulté le 08/07/2018]

Blur Rouge 1 & 2

Manuel Chantre, Canada, 6'00'', 2013-14

INSTALLATION / PERFORMANCE

- Blur Rouge vidéo I (2013) : Vidéo mono canale et première œuvre de la série. Modélisation 3D, animation 3D en direct, programmation, tournage vidéo, édition vidéo, musique : Manuel Chantre / Consultant en programmation : Sébastien Gravel
- Blur Rouge vidéo II (2014) : Vidéo mono canale de la performance dont le contenu provient de la performance. La vidéo est disponible ici⁵⁸⁸. Modélisation 3D, animation 3D en direct, programmation, édition vidéo, musique : Manuel Chantre / Consultant en programmation : Sébastien Gravel.

Disponible via Vimeo : <http://www.manuelchantre.com/fr/blur-rouge-fr/> [consulté le 08/07/2018]

Sightings : Landfall

Sabrina Ratté (vidéo) & Roger Tellier Craig (musique), Canada, 7'24''

1280 x 720, 29fr/s

Like much of Sabrina Ratté's video work, this collection for Undervolt & Co. explores the visual and sonic relationship between modular synthesis and simulated space. In all three pieces – Littoral Zones, Landfall, and Habitat – Ratté uses her signature modulator technique to intricately layer a series of moirés and checkerboards that bring depth to the otherwise flat surface of the video screen. Where others create depth through recording or simulating hallways and tunnels, Ratté bends the signal of the video itself to carve out corridors of an undetermined distance.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/105832356> [consulté le 08/07/2018].

⁵⁸⁸ Sur Vimeo : <https://vimeo.com/78839521>

Biophony

Christy Langer, Canada, 4'59'', 2014

1280 x 720, 24fr/s

Utilizing stop motion technique, Biophony is created by the exploration of rhythmic pulses- each scene represents the symbiotic relationship existing between acoustic, visual and tactile in environmental experience.

This project was commissioned by The Toronto Animated Image Society and presented as part of OP-ART : Re-Imaged Imaginable Spaces with financial support from the Canada Council for the Arts and The Petman Foundation.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/108063049> [consulté le 08/07/2018]

Caméos de Lumières

Jullian Hoff, Canada, 5'57'', 2014

1280 x 720, 24fr/s

Caméos de lumière est un hommage à l'œuvre du cinéaste d'animation Norman McLaren et à sa musique visuelle. J'y exploite différentes associations son-image : association de grain, de forme, de couleur, de mouvement, d'espace, de rythme et d'intensité.

Caprice en couleurs, l'œuvre originale de Norman McLaren et Evelyn Lambert dont Caméos de Lumières s'inspire est d'une vivacité d'une rare richesse mais recèle aussi de moments 'minimalistes' d'une profonde poésie. Ces deux états m'ont inspiré pour cette exploration vidéomusicale.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/94470143> [consulté le 08/07/2018]

Like the end of the world feat. Yetis Dei

Guillaume Vallée (vidéo) & Ylang Ylang (musique), Canada, 5'52''

640 x 360, 29fr/s

It seems that 2015 will be another year of stellar output for experimental superstar YlangYlang. The project released at least five solo records last year — including the amazing *am i being overdramatic?*, #23 on our top albums of the year — and seems poised to have a string of similar output for the foreseeable future.

“Like the end of the world,” a beautiful ambient piece in three parts, takes the repetition of a few simple musical phrases and underscores them with carefully slotted synth strings and dronier elements. Meanwhile, the Guillaume Vallée directed video of analog manipulations creates a trippy purple haze out of an American national parks video from the 50's.

The song comes from the Gradients EP, co-released by Revolving Door Records and Jeunesse Cosmique, surely the first of many releases to come from YlangYlang this year.

Disponible via Vimeo : <http://www.gvallee.com/pages/ylangylang-like-the-end-of-the-world-feat-yetis-dei> [consulté le 08/07/2018]

Shapeshifter

Line Katcho, Canada, 5'36

1280 x 720, 30fr/s

Inspiré des illusions d'optique, Shapeshifter propose un jeu sur la perception des formes. Un aller-retour entre unification et ségrégation des éléments met en scène un contraste entre le tout et ses parties.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/vc36os4xRG6YdDi>

Aludel of the Dawn Albedo

David Stout & Cory Matcalf (NoiseFold) & Trio Kaze, États-Unis, 10'45'', 2014
1280 x 720, 29fr/s

Video created and performed by NoiseFold - David Stout and Cory Metcalf
Music Composed and Performed by Trio KAZE and NoiseFold

The Aludel of the Dawn Albedo is the third movement from the Autopoietic Theatre, an interdisciplinary collaboration that pairs NoiseFold (USA) with the acoustic instrumental ensemble, Trio KAZE (NL/DE), an acclaimed group of musicians adept in medieval, renaissance, baroque and contemporary idioms. The project takes the form of an instrumental song cycle illuminating a series of relational dialogues between diverse technologies, artistic mediums and historical epochs. This visual-music hybrid combines theatrical staging, electronic music and interactive visualization technology with contemporary and historic instrumental techniques drawn from the 15th through 21st centuries. With a focus on the poetic proto-science of Alchemy, the music evokes a soundscape of elemental power wedded to a fluid abstract visual vocabulary emulating chthonic undercurrents, natural transformative processes, apocalyptic visions and revelations. The title, Aludel of the Dawn Albedo, is a poetic reference to the first appearance of dawn's light inside of an ovular vessel typically used by alchemists in the sublimation (transformational) process. This video was performed and captured live in realtime without edits or overdubs of any kind.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/119020472> [consulté le 08/07/2018]

Cités

Myriam Boucher, Canada, 11'00'', 2015
1920 x 1080, 23fr/s

Material to digital cities.
the world is reversed
inhabited space dies and reborn
ruin or dust
no matter
trace has resonance in us
a noise that lasts

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/nBhvXazRc2OgDoN>

GLEAM

Hugues Clement, Canada, 1'45'', 2014
640 x 360, 29fr/s

Coexistence between organic forms/movements and graphic interventions, represented in an audio/visual dialogue. Inspired by an idea of a de/contextualization of caverns (somehow like land artists de/contextualize nature in gallery). 2014

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/94887353> [consulté le 08/07/2018]

Exp02

Maxime Robin, Canada, 1'09'', 2013
854 x 480, 24fr/s

Disponible via Youtube : https://youtu.be/jD_Sj-DtvyU [consulté le 08/07/2018]

UPTWN CRVE

Anthony Sylvester, États-Unis, 1'00''
1920 x 1080, 23fr/s

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/105055437> [consulté le 08/07/2018]

Constellations

Julian Scordato, Italy, 7'00'', 2014
1280 x 720, 29fr/s

IanniX graphical sequencer and electronics (2014)

Disponible via Youtube : <https://youtu.be/dCVK5wHX6To> [consulté le 08/07/2018]

Mesh analysis

Thomas Wagensommerer, Autriche, 9'07'', 2013
854 x 480, 25fr/s

Like a sculptor Thomas Wagensommerer tries to carve the parameters of generated sound, based on an engine-like application, that works way more as a skeleton of this piece, than as its backdrop. Linked to a certain way of interdependence, the ongoing movement of the engine keeps extrapolating the evolution of auditory meshes, which blend in space, while indispensably being based on time.

Wie ein Bildhauer schnitzt Thomas Wagensommerer die Parameter des generierten Klangs, welcher auf einer Triebwerk-ähnlichen Applikation beruht, die eher als Skelett des Stücks, denn als Kulisse funktioniert. Aufgrund einer bestimmten gegenseitigen Abhängigkeit extrapoliert die permanente Bewegung des Triebwerks eine Evolution von auditiven Geflechten, die sich in den Raum einfügen, während sie unabdingbar an die Zeit gebunden sind.

Disponible via Youtube : <https://youtu.be/0G8uz7s8hds> [consulté le 08/07/2018]

Elektramusik, concert « Aventures électroacoustiques – juin 2015

Au cours de ce concert spatialisé, venez explorer et vivre des expériences sensorielles à travers de nouvelles créations électroacoustiques. Vous découvrirez que les jeunes compositeurs et artistes sonores créent des univers inédits en mêlant des mondes aussi différents que la musique instrumentale contemporaine, la création sonore et les arts vidéo, via de nouvelles pièces pour flûte, piano ou clarinette et support électronique, et de nouvelles créations pour support électroacoustique et art vidéo.

Programme :

- Doina Rotaru : « Japanese Garden »

Pour flûte et support électroacoustique

- Line Katcho : « Shapeshifter »

Vidéomusique électroacoustique

- Jason Bolte : « Scrap Metal »

Pour piano et support électroacoustique

- Chikashi Miyama : « Piano Chimera »

Vidéomusique électroacoustique

- Sungji Hong : « Black arrow »

Pour clarinette basse et support électroacoustique

- Maxime Corbeil-Perron : « Ghostly »

Vidéomusique électroacoustique

Annonce et programme du concert *Elektramusik* – 4 juin 2015

Shapeshifter, de Line Katcho et *Ghostly*, de Maxime Corbeil-Perron sont déjà répertoriées au paragraphe « Festival de Vidéomusique de Montréal – avril 2015 ».

Piano Chimera

Chikashi Miyama, 4'36'', 2007

320 x 240, 29fr/s

A prize winning video work.

Special Prize, Prix Destellos 2009

Second Prize, ASCAP-SEAMUS student commission competition.

Music and Video by Chikashi Miyama.

Disponible via Youtube : <https://youtu.be/mE4uaHLfMGM>

[consulté le 08/07/2018]

Elektramusik, concert vidéomusiques EA#1 – février 2016

Elektramusik est heureux de vous convier à un nouveau concert de musique électroacoustique spatialisé à l'auditorium des musées de la ville de Strasbourg le jeudi 18 février à 20 heures. Au cours de ce concert, véritable hommage aux arts de support et aux héritiers de Pierre Henry et Pierre Schaeffer nous vous invitons à découvrir des créations associant musiques électroacoustiques et créations vidéos réalisées par des compositeurs et artistes vidéo du monde entier. Une belle occasion de s'immerger pleinement au cœur d'un dispositif de haut-parleurs pour plonger dans de nouveaux univers sonores et visuels en toute simplicité.

Programme:

- » KNITT » (vidéomusique) de Candas Sisman
- » FLUX » (vidéomusique) de Candas Sisman
- » Sémaphore » (vidéomusique) de Line Katcho
- » Soupir bleu » musique de Christian Eloy, vidéo de Krnoslav Pticar
- » Elements » musique de Paul Clouvel, vidéo de Michaela Schwentner
- » Dyptique – l'oeil écoute, à chacun de voir puis d'entendre » musique de Frédéric Kahn, vidéo de Robert Cahen (réalisation: Boulevard des Productions)

Annnonce et programme du concert *Elektramusik* – 18 février 2016⁵⁸⁹

KNITT

Candas Sisman, Sound and visuals, 8'06''

1280 x 512, 25fr/s

Vidéomusique/Installation diffusée sur 3 écrans, disponible *via* Vimeo :

<https://vimeo.com/34464064> [consulté le 08/07/2018]

Des explications concernant l'installation sont disponible *via* :

<http://www.csismn.com/KNITT> [consulté le 08/07/2018]

Flux

Candas Sisman, video and sound design, 04'43''

1920 x 388, 25fr/s

A Short Animation Inspired by the Works of İlhan Koman

Plato Art Space is proud to present Candaş Şişman's video dedicated to famous sculptor İlhan Koman produced for the exhibition İlhan Koman : Hulda Festival, a Journey into Art and Science opening on the 22nd September, 2010.

İlhan Koman's unique design approach in his form studies also inspires contemporary art works. The video installation Flux by young artist Candaş Şişman can be defined as a digital animation which is inspired from the structural features of some of İlhan Koman's works like Pi, 3D Moebius, Whirlpool and To Infinity... A red circle, which is colored in reference to the red radiators of Ogre, is traced in a morphological transformation which re-interprets the formal approach of Koman's works. The continuous movement sometimes connotes the formal characteristics of Pi, 3D Moebius, Whirlpool and To Infinity..., as well as the original formal interpretations of the design principles of the works. In Flux, Koman's design process in the making of the Pi series has been treated as the emerging of a sphere from a two-dimensional circle by the principle of increasing the surface; and that simple direction is re-interpreted in digital medium. Thanks to this, in the digital animation an entirely different form serial that does not resemble Pi yet remaining its design principle can be followed through the flow of a circle to the sphere. As a conscious attitude of the artist, this work is not designed in a direct visual analogy with Koman's works. During the animation, none of the moments of the transforming form look like Pi or 3D Moebius, however the subjective reading of Koman's approach can be observed.

With the integration of the sounds of various materials – which Koman used in his sculptures – Flux turns into an impressive spatial experience. Flux, also exemplifies that Koman's work can be re-interpreted by the analysis and manipulation of form in the digital medium.

Disponible *via* Vimeo : <https://vimeo.com/15395471> [consulté le 08/07/2018]

⁵⁸⁹ Annonce disponible *via* :

<http://www.elektramusik.fr/actualites/concert-vidéomusiques-ea1-mamcs-strasbourg/>

Sémaphore

Line Katcho, 8'17'', 2016

1280 x 720, 30fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/P358vhkKkqdTKns>

Soupir bleu

Christian Eloy (musique), Krunoslav Pticar (vidéo) 13'58'', 2016

1280 x 720, 25fr/s

Disponible via Youtube : <https://youtu.be/nYnyF7OPoRk>

[consulté le 08/07/2018]

Éléments II

Paul Clouvel, sound composition ; Michaela Schwentner, visual concept

8'00'', 2013

1280 x 720, 25fr/s

Paul Clouvel, compositeur de musique électroacoustique en résidence à la maison Baron et directeur du label Elektramusic Genève, propose quatre oeuvres musicales électroacoustiques (dont une nouvelle création) qu'il présente chacune en deux versions, d'abord accompagnées de créations vidéo de Michaela Schwentner [Autriche], puis ensuite interprétées par quatre artistes-performatrices auxquelles il a donné carte blanche pour revisiter chacune à sa façon ces quatre pièces.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/72055000>

[consulté le 08/07/2018]

Mercredi 1er juin - 20h Vidéomusiques

Interprétation spatialisée: Annette Vande Gorne

Aquatic de Hiromi Ishii (musique et vidéo)
Fractal Evolution de Wilfried Jentzsch (musique et vidéo)
Monologues de Marie (extrait) de Jean-Marc Chouvel (musique et vidéo)
Soupir bleu de Christian Eloy (musique) et Krunoslav Ptica (vidéo)
White noise de Dennis Miller (musique et vidéo)
Aphâr HQ de João Pedro Oliveira (musique et vidéo)
2BTextures d'Elainie Lillios (musique) et Bonnie Mitchell (vidéo)
Piano Chimera de Chikashi Miyama (musique et vidéo)
Hors chants d'Adolfo Kaplan (musique) Franck et Vincent Dudouet (vidéo)
Sitruuna Ja Meduusa de James Andean (musique) et Merja Nieminen (vidéo)
*Le silence du Léthé** de Francis Dhomont (musique) et Inés Wickmann (vidéo)
* création mondiale

Concert produit par Musiques & Recherches, régie: Rafaël Muñoz Gómez

Annnonce et programme du Festival 2 visages électroacoustiques – 1^{er} juin 2016⁵⁹⁰

Soupir bleu est déjà répertoriées au paragraphe **Elektramusik, concert vidéomusiques EA#1**

Aquatic

Hiromi Ishii, music & images, 5'52''

1280 x 720, 25fr/s

This piece was composed in memory of my old colleague who was a specialist of marine acoustic and the SONAR- system. Symbolizing the activities of underwater-livings was the idea for this piece. A photo of fishes taken at an aquarium was used as the material for moving images, but it does not show fishes clearly, but shows only its color-tone. The main part of music has been created from the recording of whales' voices. The difference between the acoustic of underwater and that of in the air was deliberately applied to structure the climax.

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/156292151>

[consulté le 08/07/2018]

Fractal Evolution

Wilfried Jentzsch, images & music, 8'53''

1280 x 720, 25fr/s

Disponible via Vimeo : <https://vimeo.com/145536063>

[consulté le 08/07/2018]

⁵⁹⁰ Disponible via : <http://www.demandezleprogramme.be/IMG/eventon15427.jpg>

Autres œuvres du corpus

Forest and Trees

Keita Onishi

Japon, 3'12''

854 X 480, 30fr/s.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/LCCZ1yqWE6GSBaZ>

Peinture ou quelque chose

Matthew Schoen

Canada, 1'33'', date de création inconnue.

640 x 360, 30fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/eSGLgIpJl6Els6j>

Circle Sphere

Matthew Schoen

Canada, 1'03'', 2015

1280 x 720, 30fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/Q9OfkISqXffo5Ai>

Shapeshifter

Line Katcho

Canada, 5'36'', 2015

1280 X 720, 30fr/s.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/vc36os4xRG6YdDi>

Sémaphore

Line Katcho

Canada, 8'17'', 2016

1280 X 720, 30fr/s.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/P358vhkKkqdTKns>

Simulacre

Line Katcho

Canada, 7'28'', 2017

1920 X 1080, 30fr/s.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/6KIgQ4LrMYqSNJn>

Cross Currents

Ronald Pellegrino

U.S.A. 2'31'', 2015

1280 x 720, 30fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/z2CYQ8UoeJfdBs9>

Mémoires

CARRELET, Pierre, vidéo & FESTOU, Philippe, composition musicale

France, 2'39'', 2007

492 x 360, 25fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/UTnWcGoNMg28GgL>

Méditation

Pierre Carrelet, image & Philippe Festou, musique

France, 3'55'', 2010.

492 X 360, 25 fr/s.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/dr4TJtn6gaVrrn5>

Grains

Dufour, Frank

U.S.A., 11'59'', 2008

320 x 240, 25fr/s

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/59dHLh9XDtqyOhG>

Moving Through

Frank Dufour

U.S.A., 6'15'', 2009.

320 X 240, 25fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille, février 2010.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/7ZORLLp3LLMRa0u>

Contre Sens

Claude Moreau, image & Jean-Pierre Moreau, musique

France, 9'00'', 2011

texte de Claude Moreau, dit par Aude Gérard, accordéon Solange Baron,

1024 X 768, 20 fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille pour la version mixte, mai 2011 ; ARCADE, agence des arts du spectacle Aix-en-Provence pour la version enregistrée, mai - juillet 2015.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/UsrgyUf3gL1NAug>

Sept lieues

Jean-Pierre Moreau, image et musique

France, 10'04'', 2009

texte Océan de Claude Moreau, dit par Claude, Lidwine & Aristine, Gaëlle, Aurore, Marion & Éloïse ; encre de Jacques Mandelbrojt, accordéon Solange Baron, 2009.

1024 X 768, 10 fr/s, création MIM, Cité de la Musique de Marseille pour la version mixte, mai 2009 ; Fondation Vasarely pour la version enregistrée, août 2009.

Disponible via : <https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/nUejHp0ERbtDi9a>

Segmentations, représentations des œuvres

Sont visibles dans cette section les différents tableaux de relevés de segmentation, les représentations de ces œuvres suivant les différents modes utilisés successivement à partir de 2016. On trouvera également les liens vers les fichiers audiovisuels l'analyse en pictogramme synchronisée de façon à voir l'œuvre et l'analyse dans le même temps.

20. Circle Sphere

Circle Sphere en 2015 ⁵⁹¹

Time code	Catégorisation	Dénomination du segment
0.00 0.11	P	A1
0.11 0.23	P	A2
0.23 0.31	P	A3
0.31 0.38	Pab	Pab
0.38 0.41	Fig.réit.	B1
0.41 0.52	E + P	B2

⁵⁹¹ Voir 5.3.3.Retour d'expérience saison 2015. Tableau 16- *Circle Sphere*, propositions et phrases, A Pab
B - 2015 -

Circle Sphere en 2016 ⁵⁹²

	Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.00 00.08	0001-0269	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A1 Le segment se trouve segmenté en P5 et U.G.
0.08 00.11	0270-0360			U.G. (apP)	
0.11 00.19	0361-0603			Elnfpst	A2 Elnfpst = multiples directions
0.19 00.21	0604-0706	Fig.réit.	Ext => concentré Int =	P2	
0.21 00.23	0707-0753			U.G. (apP)	
0.23 00.28	0754-0892	Réitération	Réitération Ext => diffus Int => faible	P7	A3 P7 : Int. image => décélération.
0.28 00.31	0893-0957	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
0.31 0.35	0958-1066			U.G (apPab)	
0.35 0.44	1067-1335			Elnfpst X direction	B Elnfpst : multiples directions P7 : vers l'indéterminé (gris homogène)
0.44 0.48	1336-1469	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	?	
0.48 0.52	1470-1575	Ext = diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	
0.52 1.00	1576-1822			Elnfpst	autre sémiose, écrits, générique de fin.

Circle Sphere en 2017 ⁵⁹³

	A1		A2		A3			B				
frames	0001-0269	0270-0360	0361-0603	0604-0706	0707-0753	0754-0902	0893-0957	0958-1066	1067-1335	1336-1469	1470-1575	1576-1822
												
durée	9"	3"	8"	2"	2"	5"	2"	4"	9"	4"	4"	8"

Circle Sphere en 2018, disponible via :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/RqH10SCfGHX5LNj>

⁵⁹² Voir 5.4.4.Retour sur hypothèse, deux plans du discours.

⁵⁹³ Voir au 5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre.

21. vrai(semblable)ment

vrai(semblable)ment en 2016 (de 0' à 1'23'')⁵⁹⁴

Time code	Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média Son	Image	Catégorie perçue	Commentaire
0.00 00.05	0001-0208	Ext = Int => fort		P4	A1 L'énergie de P4 trouve à se continuer en P3, on entend d'abord ce qu'on voit ensuite
0.05 0.08		Ext = Int =	Ext => concentré Int => fort	P3	
0.08 00.13	0209-0334	Ext = diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.13 0.18	0335-0461			Elfpst 0 direction	
0.18 00.31	0462-0780	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int =	P1	A2
0.31 0.38	0781-0956			Elfpst 0 direction	A3
0.38 0.40	0957-0990			U.G. apP	
0.40 1.10	0991-1720	réitération	réitération	Fig.réit.	A4
1.10 1.21	1721-2008	Ext => concentré Int => faible	réitération	P1	A5
1.21 1.23	2009-2068	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int => faible	P1	

vrai(semblable)ment en 2017 (de 0' à 1'23'')⁵⁹⁵

	A1				A2	A3	A4		A5
frames	0001-0208	0209-0334	0335-0461	0462-0780	0781-0956	0957-0990	0991-1720	1721-2008	2009-2068
									
durée	5"	3"	5"	5"	13"	7"	1"	29"	12"

vrai(semblable)ment en 2018, disponible via :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/IVelr5zWqkw5NSs>

⁵⁹⁴ Voir 5.4.4.Retour sur hypothèse, deux plans du discours. Tableau 45- vrai(semblable)ment, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 - Tableau 47 - vrai(semblable)ment, 2^e prop. Transcription de 2016 - Tableau 49 - vrai(semblable)ment, 3^e prop. Transcription de 2016 - Tableau 51 - vrai(semblable)ment, 4^e prop. Transcription de 2016 - Tableau 53 - vrai(semblable)ment, 5^e prop. Transcription de 2016 -

⁵⁹⁵ Voir au 5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre

22. Contre Sens

Contre Sens en 2016 (de 0' à 1'29'')⁵⁹⁶

Time code	Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
Son	Image				
0.00 0.21	0001-0421	Ext = Int => fort	=	P4	1 A
0.21 0.29	0422-0583	Ext => diffus Int =	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.29 0.45	0584-0912	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	
0.45 0.51	0913-1042	Ext=> concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	A2
0.51 0.58	1043-1172	réitération		Fig.réit.	A3
0.58 1.14	1173-1492	réitération	Ext => diffus Int => fort	P5	
1.14 1.19	1493-1579	réitération	Ext => concentré Int => faible	P1	
1.19 1.23	1580-1659			U.G. apPab	A4 0 direction
1.23 1.29	1660-1777			Elnfpst	

⁵⁹⁶ Voir 5.4.4.Retour sur hypothèse, deux plans du discours. Tableau 55 – *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription de 2016 - Tableau 57 – *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription de 2016 - Tableau 59 – *Contre Sens*, 3^e prop. Transcription de 2016 - Tableau 61 – *Contre Sens*, 4^e prop. Transcription de 2016 -

Contre Sens en 2017 ⁵⁹⁷

A1					A2	A3			
frames	0001-0293	0294-0421	0422-0583	0584-0912	0913-1042	1043-1172	1173-1492	1493-1579	1580-1659
									
durée	15"	6"	8"	16"	7"	7"	16"	4"	4"

B

frames	1660-1777	1778-2389	2390-2855	2856-3025	3026-3267
					
durée	6"	31"	23"	9"	12"

C

frames	3268-3870	3871-5080	5081-5508	5509-5862
				
durée	30"	1'01"	21"	18"

D

frames	5863-6131	6132-7463	7464-7568
			
durée	21"	1'07"	5"

E

frames	7569-9080	9081-9411	9412-9627	9628-9926	9927-10147	10148-10330
						
durée	1'16"	17"	11"	15"	11"	9"

Contre Sens en 2018, disponible via :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/IYZ6vi8D5ozQCnj>

⁵⁹⁷ Voir au 5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre. Tableau 100 – *Contre Sens*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 – Tableau 101 – *Contre Sens*, 2^e prop. Transcription 2017 – Tableau 102 – *Contre Sens*, 3^e prop. Transcription 2017 – Tableau 104 – *Contre Sens*, phrase « A », Transcription 2017 –

23. Sémaphore de 0'00'' à 1'11''

Sémaphore en 2016 (de 0'00 à 1'11'')⁵⁹⁸

Time code	Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Commentaire
		Son	Image		
0.06	0180-0821	Ext => concentré Int => fort	Ext => concentré Int => fort	P2 + E ?	Synchrèse dans P2
0.27		Ext = diffus Int = moyen	Ext = concentré Int = faible		
0.27	0822-0943	Réitération Ext = concentré Int = faible	Réitération Ext = concentré Int = faible	Fig. réit. 1	
0.30					
0.30	0944-0972	Réitération Ext = concentré Int = fort	Réitération Ext = diffus Int = fort	Fig. réit. 2	
0.32					
0.32	0973-1318	Ext => concentré Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4 + E3	Pour les deux phases le média conducteur semble être l'image (Ext => diffus), appuyé pour partie par le son.
0.44		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = faible		
0.44	1319-1590	Ext => concentré Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4	Le média conducteur semble être l'image (Ext => diffus), appuyé pour partie par le son.
0.52/53		Ext = concentré Int = faible	Ext = diffus Int = fort	Ap +	
		Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P3	
0.52/53	1591-1928	Ext => concentré Int => fort	Ext => concentré Int => fort	P2	
0.56		Ext = concentré Int = fort	Ext = concentré Int = fort	Ap +	
1.04		Ext => diffus Int => fort	Ext => concentré Int => faible	P ?	
1.04 1.09	1929-2070	Ext = divers Int = divers	Ext = divers Int = divers	Elnfpst	multiples directions, diversité du propos
1.09	2071-2147	Ext = concentré Int = fort	Ext = concentré Int = fort	Ap +	
1.11		Ext => diffus Int=> faible	Ext => diffus Int=> faible		

⁵⁹⁸ Voir au 5.4.2. Transcription et analyse #1

24. Sieves

Sieves en 2016. 1ère partie : Waters - 7'40''⁵⁹⁹

Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
Son	Image			
0640-0754			U.G. (Pab)	(1) 3'' Seule U.G.
0755-2602	Fig.réit.	Elnfpst 0 dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	1'02''
2603-2776		Ext => concentré Int =	Fig.réit. P2	6''
2777-3427		Ext => diffus Int => faible	Fig.réit. P7	22''
3428-6915	Fig.réit. (texte)	Elnfpst X dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	(2) 1'56''
6916-7440	Fig.réit. Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => fort	P7 – P5	18''
7441-7986	Fig.réit. (texte)	Elnfpst 0 dir.	Fig.réit. Elnfpst X dir.	(3) 18''
7987-8352	Fig.réit. Ext => diffus Int =	Ext = Int => faible	Fig.réit. P6 – P8	12''
8353-8615	Fig.réit.	Ext = Int => fort	Fig.réit. P4	(4) 9''
8616-8939	Ext => diffus Int => faible	Ext => diffus Int => faible	P7	11''
8940-9827	Ext => diffus Int =	Ext = Int => fort	P6 - P4	(5) 30''
9828-10570	Fig.réit. (texte)	Elnfpst 0 dir.	Elnfpst 0 dir.	25''
10571-10812			Fig.réit. Elnfpst 0 dir.	8''
10813-12050			Fig.réit.	41''
12051-12970			Elnfpst 0 dir.	31''
12971-13714	Elnfpst 0 dir.	Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir. P1	(6) 25''
13715-14523	Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir. => Texte écrit	P1 Elnfpst 0 dir.	27''

⁵⁹⁹ Voir au 5.4.5. [Transcription et analyse #2](#). Tableau 74 – Waters, prop. 1. Transcription de 2016 - Tableau 75 – Waters, prop. 2. Transcription de 2016 - Tableau 76 – Waters, prop. 3. Transcription de 2016 - Tableau 77 – Waters, prop. 4. Transcription de 2016 - Tableau 78 – Waters, prop. 5. Transcription de 2016 - Tableau 79 – Waters, prop. 6. Transcription de 2016 -

Sieves en 2016. 2e partie : Grounds - 7'36''⁶⁰⁰

Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Durée et Commentaire
Son	Image			
14705-19108	Fig.réit. (texte) Ext = Int => fort	Fig.réit.	Fig.réit. (P4)	2'27'' ⁽¹⁾ pseudo P4
19109-19740			Elnfpst X dir.	21''
19741-19799			U.G. (apP)	2''
19800-20578			Elnfpst 0 dir.	26'' ⁽²⁾
20579-20695			U.G. (Pab)	4''
20696-22478			Elnfpst X dir.	59'' ⁽³⁾
22479-22964	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	16''
22965-23508	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	18''
23509-24100	-	Ext => concentré Int =	Fig.réit. P2	20''
24101-26059	Fig.réit. (chant) - -	Elnfpst X dir.	Elnfpst X dir.	1'05
26060-26302		Ext => diffus Int =	Fig.réit. P6	8''
26303-26796		Fig.réit.	Fig.réit.	16''
26797-26905				U.G. (Pab) 4''
26906-27248	Fig.réit. (chant)	Fig.réit.	Fig.réit.	11'' ⁽⁴⁾
27249-28360	Ext = Int => faible (chant)	Ext = Int => faible	P8	37''

⁶⁰⁰ Voir au 5.4.5. Transcription et analyse #2. Tableau 80 – Grounds, prop. 1. Transcription de 2016 - Tableau 81 – Grounds, prop. 2. Transcription de 2016 - Tableau 82 – Grounds, prop. 3. Transcription de 2016 - Tableau 83 – Grounds, prop. 4. Transcription de 2016 -

Sieves en 2017. 1ère partie : Waters - 7'40''

1.	0640-0754	0755-2602	2603-2776	2777-3427	3428-6915	6916-7440	7441-7986	7987-8352	8353-8615	8616-8939
Frame					Txt		Txt			
Durée	3"	1'02"	6"	22"	1'56"	18"	18"	12"	9"	11"

5.	8940-9827	9828-10570	10571-10812	10813-12050	12051-12970	12971-13714	13715-14523
Frame			Txt				
Durée	30"	25"	8"	41"	31"	25"	27"

Sieves en 2017. 2e partie : Grounds - 7'36''

1.	14705-19108	19109-19740	19741-19799	19800-20578	20579-20695
Frame	Txt	Txt	Txt	Txt	Txt
Durée	2'27"	21"	2"	26"	4"

3.	20696-22478	22479-22964	22965-23508	23509-24100	24101-26059	26060-26302	26303-26796	26797-26905
Frame	Txt	Txt	Txt	Txt	chant	chant	chant	chant
Durée	59"	16"	18"	20"	1'05"	8"	16"	4"

4.	26906-27248	27249-28360
Frame	chant	chant
Durée	11"	37"

Sieves en 2018, disponible via :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/FA1gIdv9u4IFLWU>

25. Cités

Cités en 2016 ⁶⁰¹

Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
Son	Image			
0154-1531	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	<i>Prélude</i> 57''
1532-1617			U.G. (Pab)	
1618-1895			Elnfpst X dir.	A1 12'' 11'' 4''
1896-2151	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
2152-2251			U.G. (Pab)	
2252-2561	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	A2 13'' 37'' 24'' 5''
2562-3451			Elnfpst X dir.	
3452-4024	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Fig.réit. Ext => concentré Int =	Fig.réit. P2	
4025-4155			U.G. (Pab)	
4156-4884	Ext = Int => fort	Ext = Int => fort	P4	A3 30'' 13'' 11'' 2''
4885-5187	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
5188-5448	Fig.réit. Ext => diffus Int => fort	Fig.réit. Ext = Int => fort	Fig.réit. P5 – P4	
5449-5490			U.G. (Pab)	

⁶⁰¹ Voir au 5.4.5. [Transcription et analyse #2](#). - Tableau 62 – *Cités*, prop. 1. Transcription de 2016 - Tableau 63 – *Cités*, prop. 2. Transcription de 2016 - Tableau 64 – *Cités*, prop. 3. Transcription de 2016 - Tableau 65 – *Cités*, prop. 4. Transcription de 2016 -

Cités en 2016 (suite) ⁶⁰²

Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média Son Image		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
5491-5551			U.G. (Pab)	B1 3'' 17'' complexité 31'' 16''
5552-5950	Fig.réit. Ext => concentré Int => faible	Elnfpst 0 dir.	?	
5951-6704			Elnfpst X dir.	
6705-7096	Ext => concentré Int => faible	Ext => concentré Int => faible	P1	
7097-7192			Elnfpst 0 dir.	Absence 4''
7193-7655			Elnfpst 0 dir.	B2 19'' 35'' 15'' 26''
7656-8500			Elnfpst X dir.	
8501-8860	Ext = Int => faible	Ext = Int => faible	P8	
8861-9480			Elnfpst 0 dir.	
9481-9803	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int =	P5 – P6	C1 13'' 11''La légère saturation progressive du son donne la sensation d'une compression 4''
9804-10075	Ext => concentré Int =	Ext => concentré Int =	P2	
10075-10165			U.G. (Pab)	
10166-10740	Elnfpst X dir.	Ext => concentré Int => fort	?	C2 24'' Complexité 9'' 2''
10741-10955	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	
10956-11001			U.G. (Pab)	

⁶⁰² Voir au 5.4.5. Transcription et analyse #2. Tableau 66 – Cités, prop. 5. Transcription de 2016 - Tableau 67 – Cités, prop. 6. Transcription de 2016 - Tableau 68 – Cités, prop. 7. Transcription de 2016 -

Cités en 2016 (suite) ⁶⁰³

Désignation du fragment (fr/s)	Analyse par média		Catégorie perçue	Dénomination du segment et durée
Son	Image			
11002-11187	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	C3 8'' 3''
11188-11250			U.G. (apP)	
11251-11465	Fig.réit. Ext => diffus Int =	Fig.réit. Ext => diffus Int => fort	Fig.réit. P4 – P5	C4 9'' 2''
11466-11510			U.G. (Pab)	
11511-11907	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	C5 17'' 14'' 3''
11908-12250	Ext = Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P4 – P5	
12251-12310			U.G. (Pab)	
12311-12714	Ext = Int => fort	Ext = Int => fort	P4	C6 17'' 3''
12715-12775			U.G. (Pab)	
12776-13790	Elnfpst 0 dir.	Ext => concentré Int =	?	D 42'' complexité 8'' 43'' 3'' 5''
13791-13985	Ext => diffus Int => fort	Ext => diffus Int => fort	P5	
13986-15006	Fig.réit.	Fig.réit.	Fig.réit.	
15007-15086			U.G. (Pab)	
15087-15215			U.G. (apPab)	

⁶⁰³ Voir au 5.4.5. Transcription et analyse #2. Tableau 69 – Cités, prop. 8. Transcription de 2016 - Tableau 70 – Cités, prop. 9. Transcription de 2016 - Tableau 71 – Cités, prop. 10. Transcription de 2016 - Tableau 72 – Cités, prop. 11. Transcription de 2016 - Tableau 73 – Cités, prop. 12. Transcription de 2016 -

Cités en 2017

	1. Prélude		2. A1			3. A2			
Frame	0154-1531	1532-1617	1618-1895	1896-2151	2152-2251	2152-2561	2562-3451	3452-4024	4025-4155
									
Durée	57"	4"	12"	11"	4"	13"	37"	24"	5"

	4. A3			
Frame	4156-4884	4885-5187	5188-5448	5449-5490
				
Durée	30"	13"	11"	2"

	5. B1				Absence	B2			
Frame	5491-5551	5552-5950	5951-6704	6705-7096	7097-7192	7193-7655	7656-8500	8501-8860	8861-9480
									
Durée	3"	17"	31"	16"	4"	19"	35"	15"	26"

	6. C1			7. C2			8. C3		9. C4	
Frame	9481-9803	9804-10075	10075-10165	10166-10740	10741-10955	10956-11001	11002-11187	11188-11250	11251-11465	11466-11510
										
Durée	13"	11"	4"	24"	9"	2"	8"	3"	9"	2"

	10. C5			11. C6		12. D				
Frame	11511-11907	11908-12250	12251-12310	12311-12714	12715-12775	12776-13790	13791-13985	13986-15006	15007-15086	15087-15215
										
Durée	17"	14"	3"	17"	3"	42"	8"	43"	3"	5"

Cités en 2018

	1. Prélude		2. A1			3. A2			
Frame	0154-1531	1532-1617	1618-1895	1896-2151	2152-2251	2152-2561	2562-3451	3452-4024	4025-4155
Durée	57"	4"	12"	11"	4"	13"	37"	24"	5"

	4. A3			
Frame	4156-4884	4885-5187	5188-5448	5449-5490
Durée	30"	13"	11"	2"

	5. B1				Absence	B2			
Frame	5491-5551	5552-5950	5951-6704	6705-7096	7097-7192	7193-7655	7656-8500	8501-8860	8861-9480
Durée	3"	17"	31"	16"	4"	19"	35"	15"	26"

	6. C1			7. C2			8. C3		9. C4	
Frame	9481-9803	9804-10075	10075-10165	10166-10740	10741-10955	10956-11001	11002-11187	11188-11250	11251-11465	11466-11510
Durée	13"	11"	4"	24"	9"	2"	8"	3"	9"	2"

	10. C5		11. C6		12. D				
Frame	11511-12250	12251-12310	12311-12714	12715-12775	12776-13790	13791-13985	13986-15006	15007-15086	15087-15215
Durée	31"	3"	17"	3"	42"	8"	43"	3"	5"

Cités, version 2017, disponible *via* :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/dcr1nflaksBZniq>

Cités, version 2018, disponible *via* :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/5Yhzjk7bSU01CBO>

26. Ghostly

Ghostly en 2017⁶⁰⁴

A				
frames	0600-1423	1424-1790	1791-1993	1994-2346
				
durée	14"	6"	3"	6"

B1			B2		
frames	2347-2947	2948-4796	4797-5241	5242-7012	7013-7160
					
durée	10"	31"	7"	30"	2"

C								
frames	7161-8305	8306-8733	8734-10210	10211-14078	14079-14807	14808-16008	16009-17687	17688-17906
								
durée	19"	7"	25"	1'04"	12'	20'	28"	4"

D				
frames	17907-18137	18138-18618	18619-22319	22320-23224
				
durée	4"	8"	1'02"	15"

Ghostly en 2018, disponible via :

<https://cloud.prism.cnrs.fr/index.php/s/eHcZJVYS71TXhX3>

⁶⁰⁴ Voir au 5.5.3. L'écart - Représenter une œuvre. Tableau 105 – *Ghostly*, 1^{ère} prop. Transcription 2017 – Tableau 106 – *Ghostly*, 2^e prop. Transcription 2017 – Tableau 108 – *Ghostly*, 2^e prop., B2. Transcription 2017 – Tableau 110 – *Ghostly*, 4^e prop., D, Transcription 2017 –

Étude de proportionnalité des processus

Cette section présente une étude des processus au travers de leur usage dans les œuvres Circle Sphere, vrai(semblable)ment, Contre Sens, Sieves, Cités, et Ghostly.⁶⁰⁵

Dans un premier graphique, pour chaque œuvre est examinée la représentation proportionnelle de tous les processus perçus, suivant notre code de couleur, jaune pour le média son, bleu pour le média image, et vert pour la conduite commune des deux médias. La partie représentée par la surface de couleur orange représente tous les profilés d'énergie dans le temps qui n'ont pas été perçus comme faisant processus : Elnfpst, U.G. et Fig.réit. sans les distinguer.

Il s'agit ici de mettre en évidence les proportions de durée des processus en rapport aux autres profilés temporels. La finalité est de permettre la comparaison de ces proportions entre elles et de donner à voir la répartition entre les médias de ces processus.

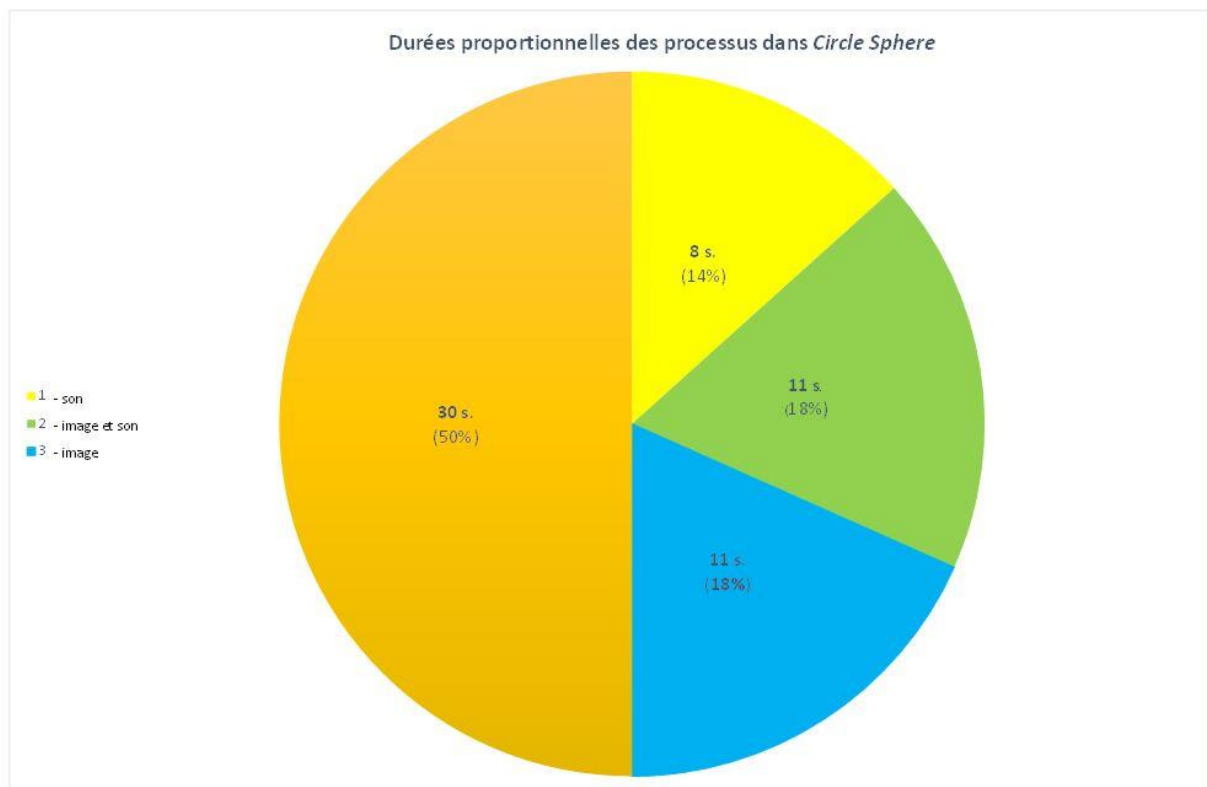
Dans un deuxième graphique, sont examinés la répartition en durée de chaque média pour chacun des différents types de processus perçus (P1, P2, ...P8) au sein de ces œuvres. Les codes couleurs sont les mêmes que précédemment. Il s'agit ici de mettre en évidence les différences d'usage des processus selon les médias, selon les œuvres.

Des observations sont faites, lorsqu'elles se présentent à la lecture, au fil des graphiques.

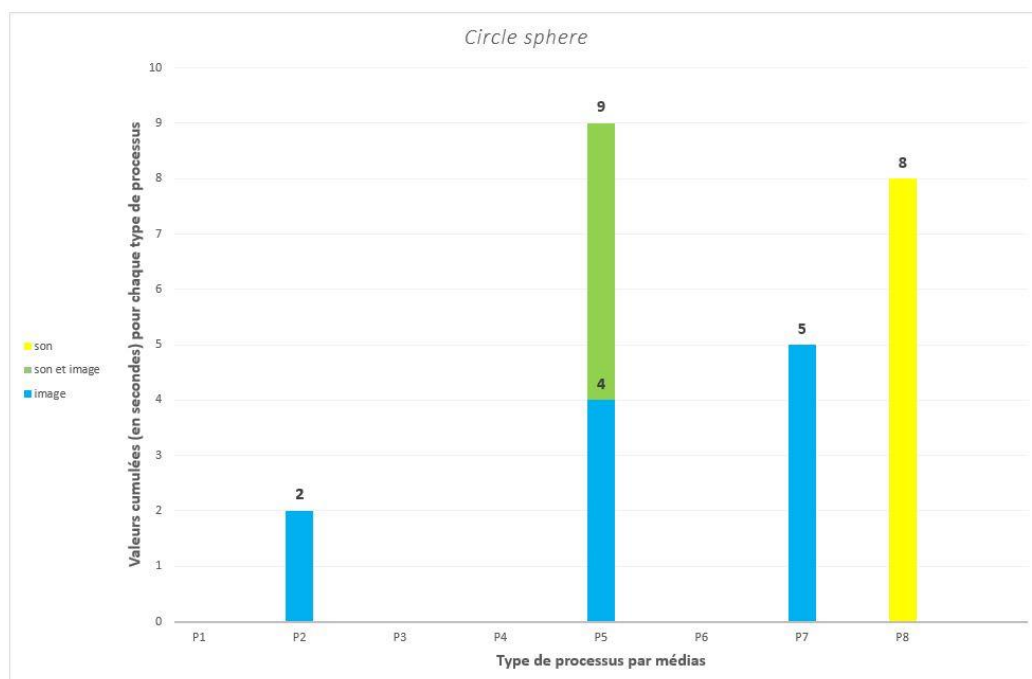
Les œuvres sont présentées dans le même ordre que dans la section précédente, *Sémaphore* n'ayant pas été analysé entièrement en est par conséquent absente.

⁶⁰⁵ Cette section est en lien avec la partie 6.5. Applications et plus précisément le paragraphe 6.5.1 ... musicologiques.

1. Circle Sphere

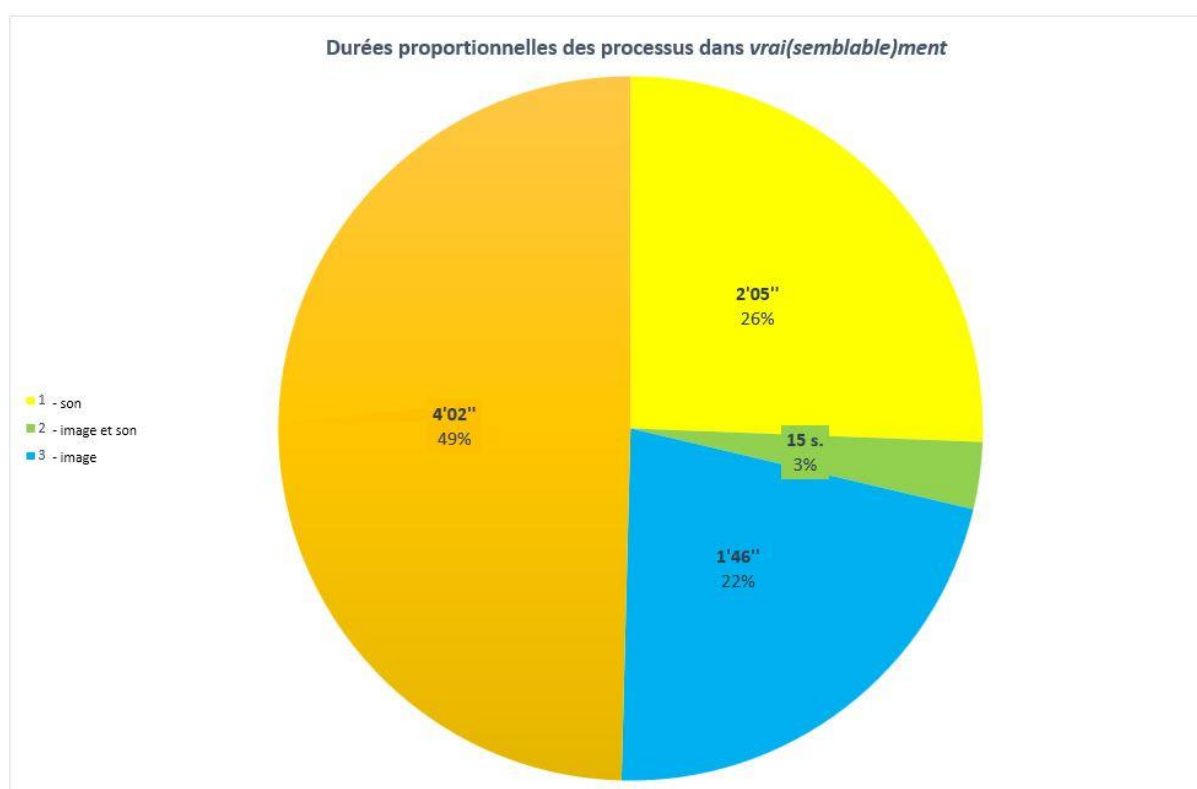


On peut constater une division en deux parties égales du cercle représentant la durée totale de l'œuvre. La moitié droite comporte les processus - partie elle-même divisée en trois parties sensiblement semblables en durée, 8'', 11'' et 11'' – et la moitié gauche comporte tous les profilés autres que processus.

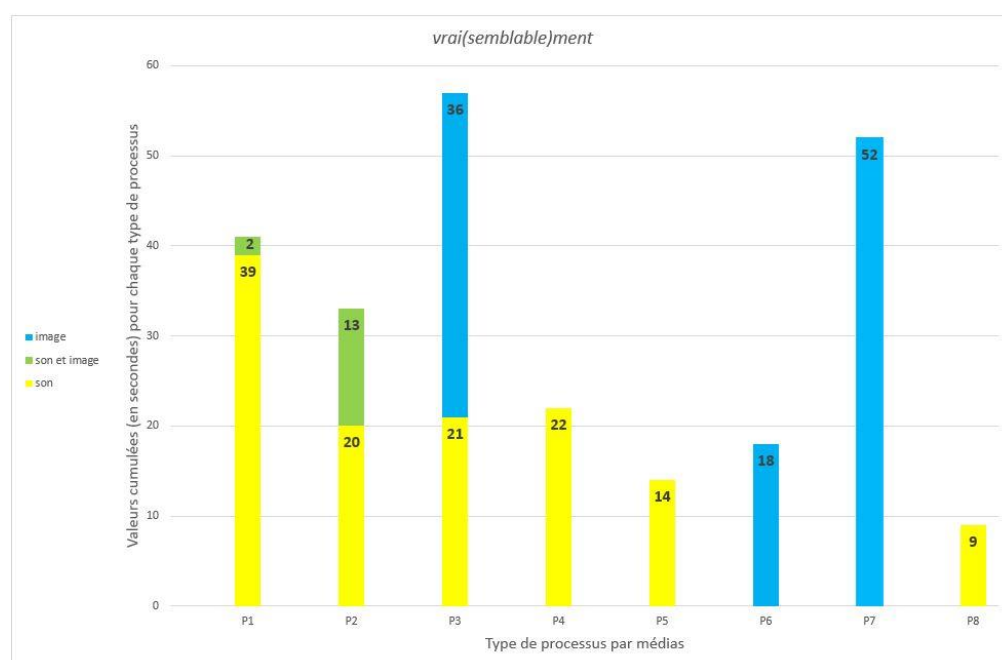


Sont représentées ici les *durées* de chacun des processus. Elles sont cumulées pour chaque type (P1, P2, P3...P8) quel que soit le média qui les porte. On notera l'absence de P1, P3, P4 et P6.

2. Vrai(semblable)ment

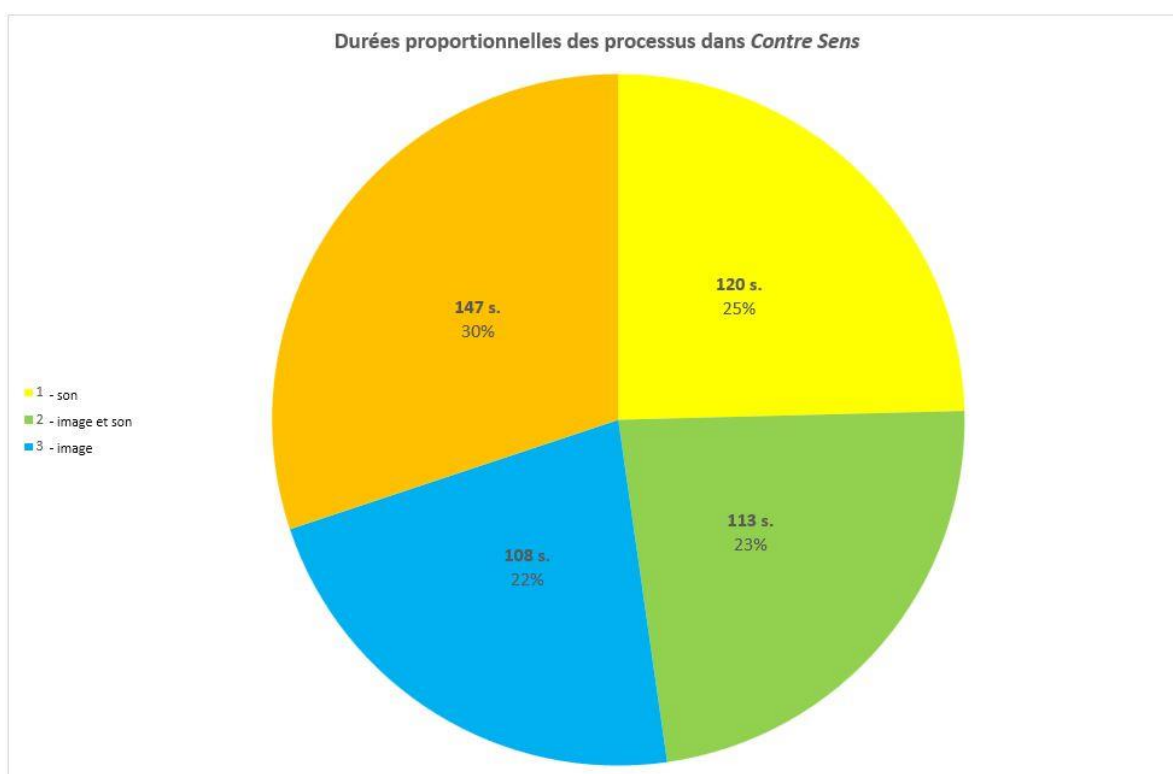


On voit ici que les médias ont été perçus comme indépendants, les processus en synchrène ne représentent que 3 % des profils temporels perçus (soit 15''). L'œuvre qui s'en approche le plus est Sieves, avec 7% de processus en synchrène seulement.

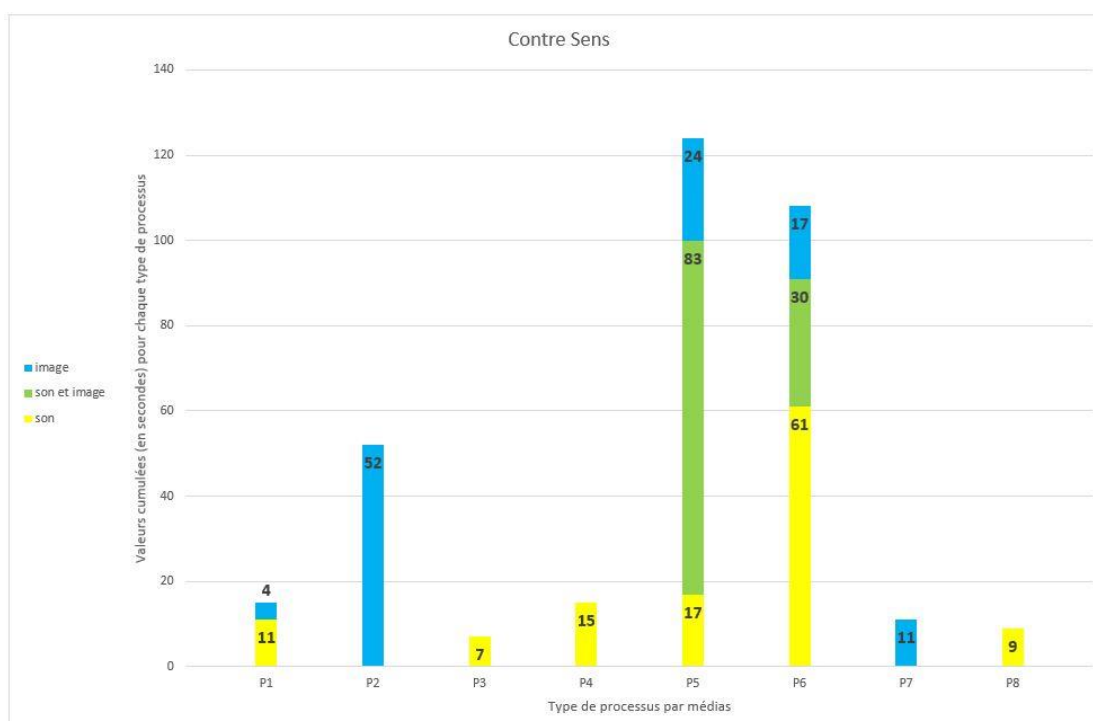


Tous les processus sont représentés. La paire P3/P7 s'exprime sur une durée particulièrement longue : $57''/52'' = 1'49''$ comparativement aux autres paires : P1/ P5 : $41'' + 14'' = 55''$; P2 / P6 : $33'' + 18'' = 51''$; P4/P8 : $22'' + 9'' = 31''$.

3. Contre Sens

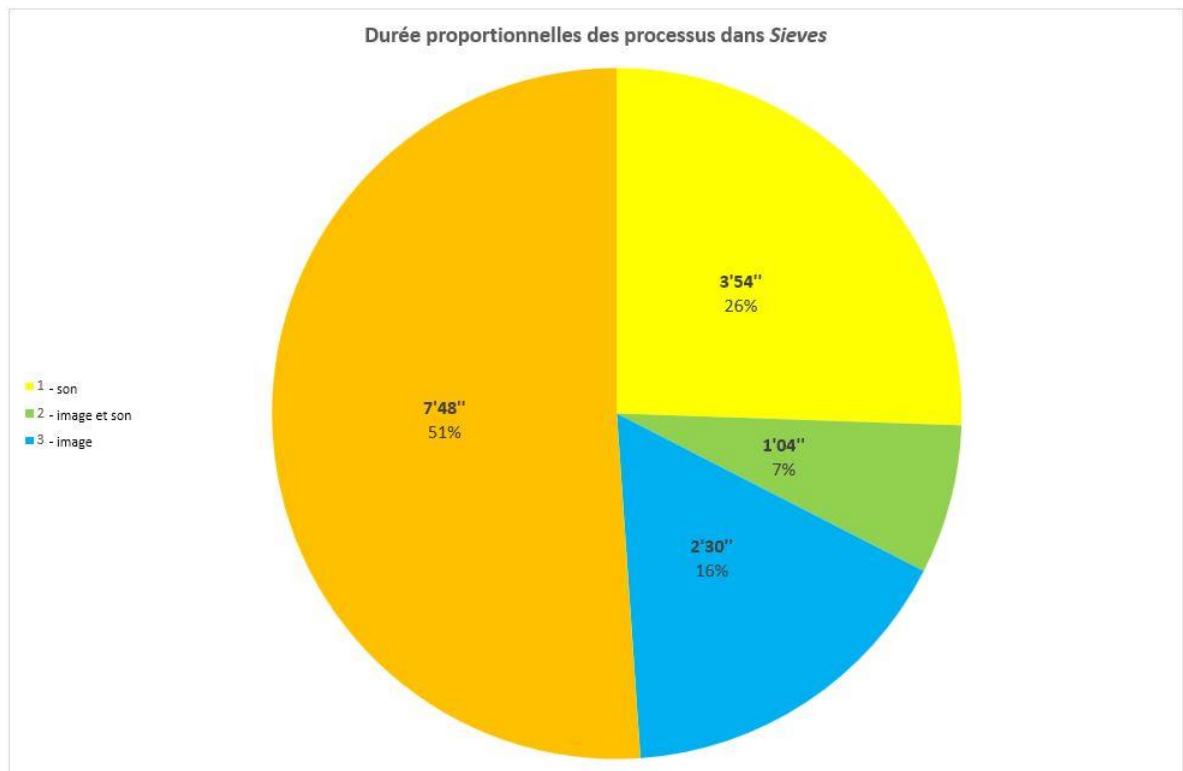


Les processus occupent 70 % des profils temporels perçus. Valeur importante au regard des autres œuvres, qui se situent aux environs de 50%.

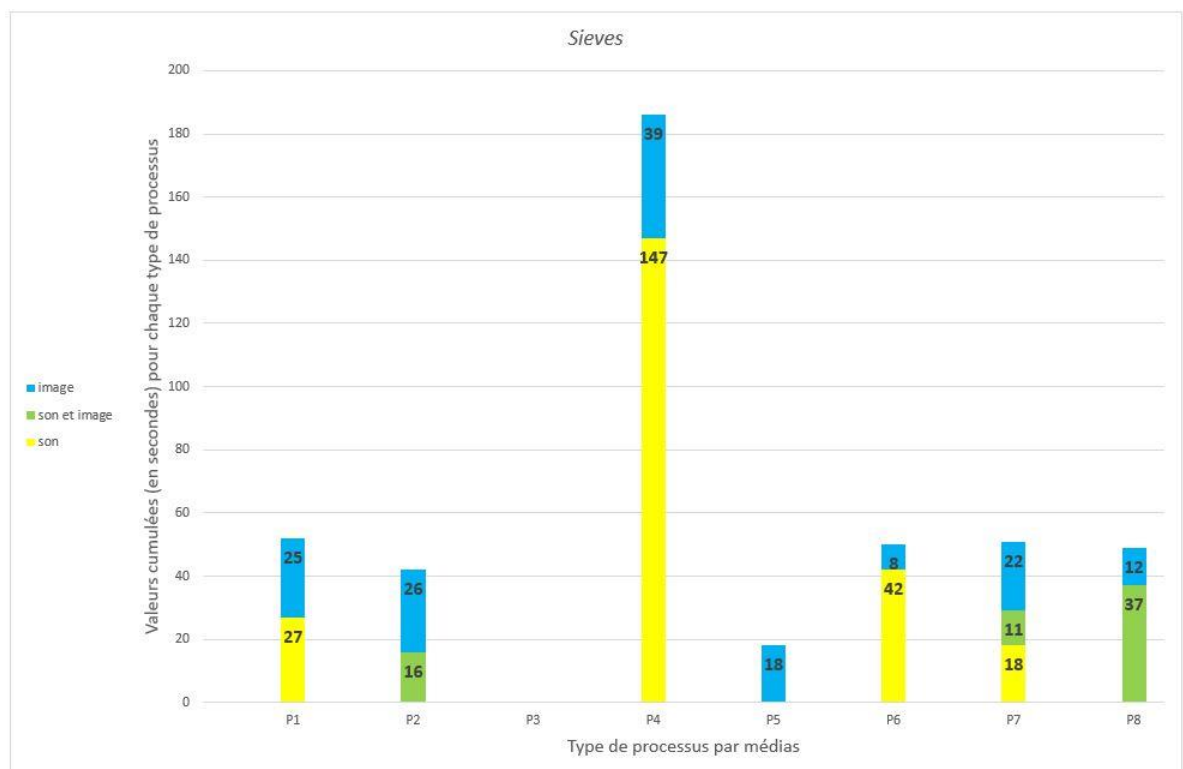


Tous les processus sont représentés. P5 et P6 semblent plus fréquemment perçus : 2'04'' et 1'48''. P5 et P6 sont portés de façon équivalente en durée (17'' et 24'') par chacun des deux médias contre 1'23'' en synchrèse.

4. Sieves



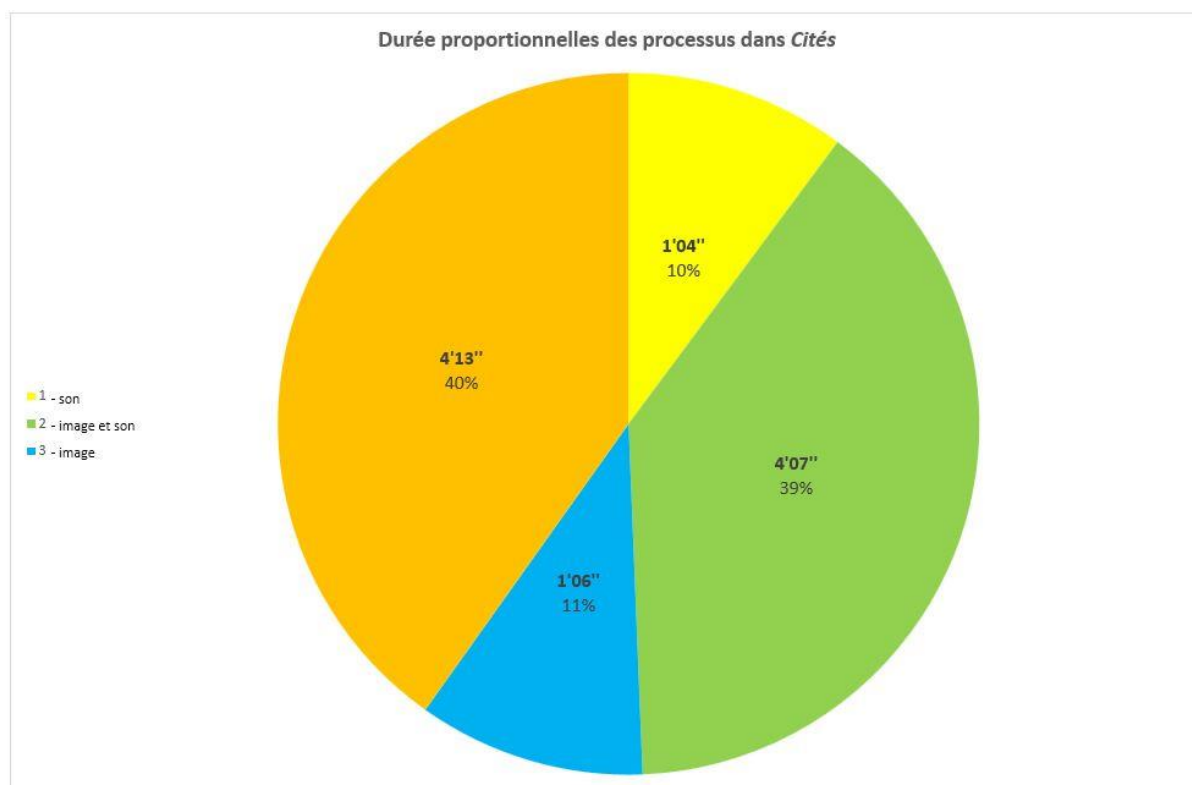
Les processus en synchrène sont peu représentés (7 %).



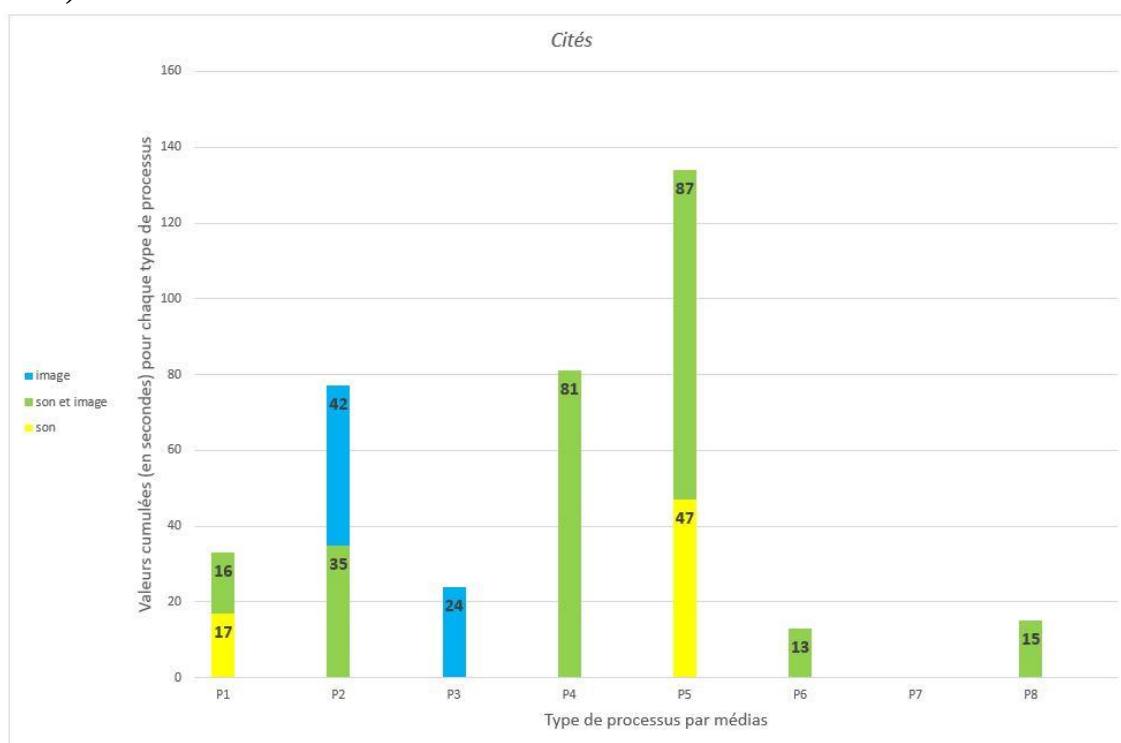
P3 n'est pas représenté, P5 n'apparaît que 18s (dans le son). P4 est le processus le plus perçu, 1'27'' pour le son contre 39'' pour l'image.

Tous les autres processus sont représentés de façon équitable, entre 40'' et 50''.

5. Cités



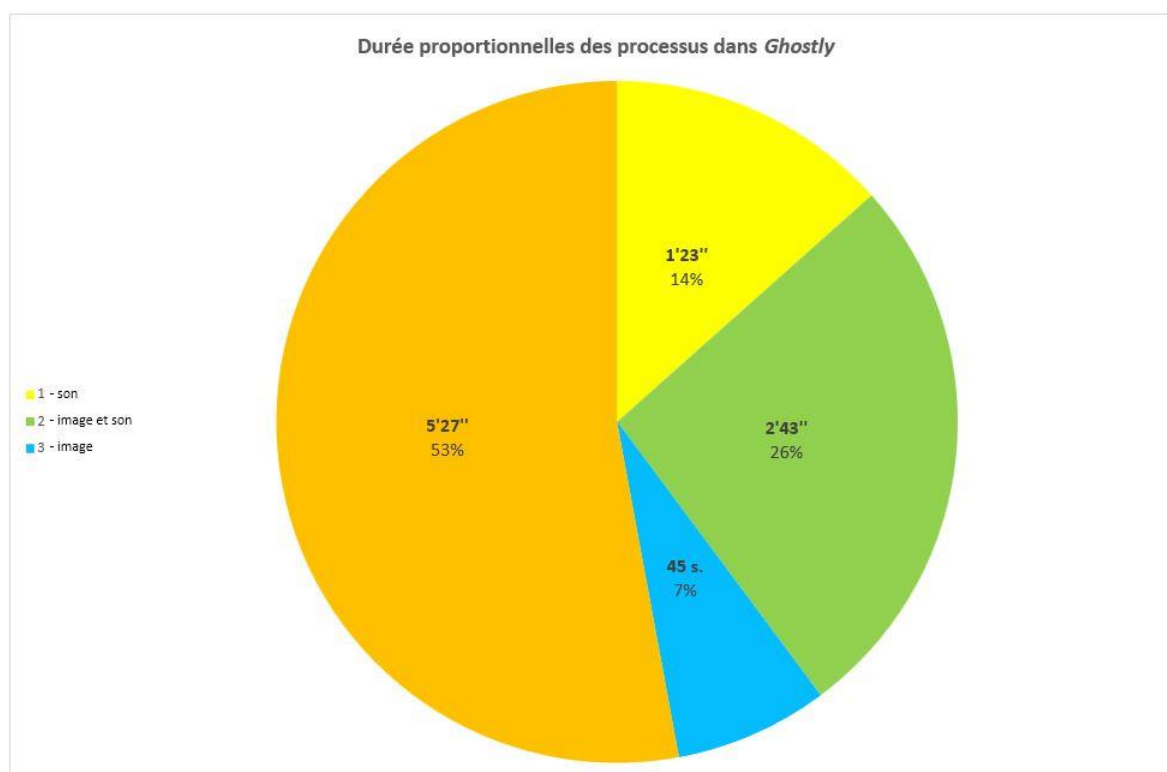
La conduite en synchrèse des deux médias atteint 39 %, plus haute valeur de cette conduite pour ce qui concerne l'ensemble des œuvres analysées ici. La répartition se fait de façon égale (10 % et 11 %) entre les deux médias.



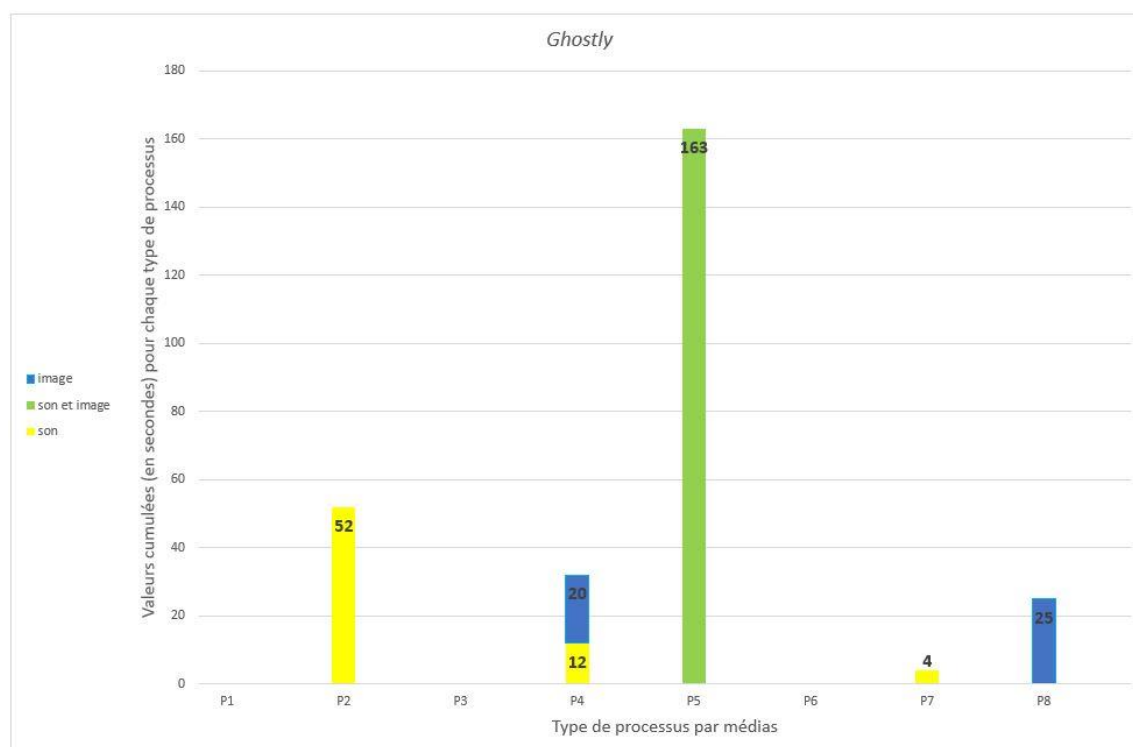
Le processus P7 est le seul à n'être pas présent ici.

P6 et P8 sont également peu représentés (13'').

6. Ghostly



Les processus dans l'image ont été perçus comme étant deux fois moins nombreux que dans le son (image 7 % contre son 14 %).



Les processus P1, P3 et P6 sont inexistantes. P5 prédomine de très loin les autres processus (2'43'', contre 52'' pour P2, le plus proche en durée). P5 est entièrement porté par les médias en synchrèse.

Table des illustrations

Tableau 1 – Nouvelles catégories et UST.	113
Tableau 2 – Catégories « Délimitée dans le temps ».....	114
Tableau 3 – Catégories « Non délimitée dans le temps ».....	114
Tableau 4 – arborescence de l'ensemble des six catégories.	115
Tableau 5- <i>Circle Sphere</i> , segmentations individuelles - 2015 -.....	119
Tableau 6- <i>Circle Sphere</i> , segmentation et catégorisation - 2015 -	120
Tableau 7- <i>Ghostly</i> , segmentations individuelles - 2015 -	121
Tableau 8- <i>Ghostly</i> , segmentation et catégorisation - 2015 -	124
Tableau 9- <i>Sémaphore</i> , de 0.6 à 1.52, segmentations individuelles - 2015 -	126
Tableau 10- <i>Sémaphore</i> , de 0.6 à 1.52, segmentation et catégorisation - 2015 -	128
Tableau 11- <i>Circle Sphere</i> , propositions et phrases, ABC - 2015 -	133
Tableau 12- <i>vrai(semblable)ment</i> , propositions et phrases, A - 2015 -.....	134
Tableau 13- <i>vrai(semblable)ment</i> , propositions et phrases, B - 2015 -.....	134
Tableau 14- <i>Contre Sens</i> , propositions et phrases, A - 2015 -	136
Tableau 15- <i>Contre Sens</i> , propositions et phrases, B - 2015 –	137
Tableau 16- <i>Circle Sphere</i> , propositions et phrases, A Pab B - 2015 -.....	141
Tableau 17 – Zones– schéma tensif - 2016 –	145
Tableau 18 – Processus 1 – 2016 –	147
Tableau 19 – Processus 2 – 2016 –	147
Tableau 20 – Processus 3 – 2016 –	148
Tableau 21 – Processus 4 – 2016 –	148
Tableau 22 - <i>Sémaphore</i> , 1 ^{er} segment. Transcription 2016 –	153
Tableau 23 - <i>Sémaphore</i> , 2 ^e segment. Transcription 2016 –.....	154
Tableau 24 - <i>Sémaphore</i> , 3 ^e segment. Transcription 2016 –.....	154
Tableau 25 - <i>Sémaphore</i> , 4 ^e segment. Transcription 2016 –.....	155
Tableau 26 - <i>Sémaphore</i> , 5 ^e segment. Transcription 2016 –.....	155
Tableau 27 - <i>Sémaphore</i> , 6 ^e segment. Transcription 2016 –.....	156
Tableau 28 - <i>Sémaphore</i> , 7 ^e segment. Transcription 2016 –.....	156
Tableau 29 - <i>Sémaphore</i> , 8 ^e segment. Transcription 2016 –.....	157
Tableau 30 – division schéma tensif – 2016 –	159
Tableau 31 – Extensité – 2016 –	160
Tableau 32 – Intensité – 2016 –	160

Tableau 33 – Schéma tensif – 2016 -	162
Tableau 34 – Division triadique du schéma tensif – 2016 -	162
Tableau 35 – Les huit processus – 2016 –	163
Tableau 36 – <i>Circle Sphere</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2015 –	166
Tableau 37 - <i>Circle Sphere</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2016 -	166
Tableau 38 - <i>Circle Sphere</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2015 –	167
Tableau 39 - <i>Circle Sphere</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2016 –	167
Tableau 40 - <i>Circle Sphere</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2015 –	168
Tableau 41 - <i>Circle Sphere</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2016 –	168
Tableau 42 - <i>Circle Sphere</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2015 –	169
Tableau 43 - <i>Circle Sphere</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2016 –	169
Tableau 44 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2015 -	171
Tableau 45- <i>vrai(semblable)ment</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2016 -	171
Tableau 46 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2015 -	172
Tableau 47 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2016 -	172
Tableau 48 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2015 -	173
Tableau 49 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2016 -	173
Tableau 50 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2015 -	174
Tableau 51 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2016 -	174
Tableau 52 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 5 ^e prop. Transcription de 2015 –	174
Tableau 53 - <i>vrai(semblable)ment</i> , 5 ^e prop. Transcription de 2016 -	174
Tableau 54 – <i>Contre Sens</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2015 –	176
Tableau 55 – <i>Contre Sens</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription de 2016 -	176
Tableau 56 – <i>Contre Sens</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2015 -	177
Tableau 57 – <i>Contre Sens</i> , 2 ^e prop. Transcription de 2016 -	177
Tableau 58 – <i>Contre Sens</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2015 -	178
Tableau 59 – <i>Contre Sens</i> , 3 ^e prop. Transcription de 2016 -	178
Tableau 60 – <i>Contre Sens</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2015 -	179
Tableau 61 – <i>Contre Sens</i> , 4 ^e prop. Transcription de 2016 -	179
Tableau 62 – <i>Cités</i> , prop. 1. Transcription de 2016 -	182
Tableau 63 – <i>Cités</i> , prop. 2. Transcription de 2016 -	183
Tableau 64 – <i>Cités</i> , prop. 3. Transcription de 2016 -	184
Tableau 65 – <i>Cités</i> , prop. 4. Transcription de 2016 -	185
Tableau 66 – <i>Cités</i> , prop. 5. Transcription de 2016 -	186

Tableau 67 – <i>Cités</i> , prop. 6. Transcription de 2016 -	188
Tableau 68 – <i>Cités</i> , prop. 7. Transcription de 2016 -	189
Tableau 69 – <i>Cités</i> , prop. 8. Transcription de 2016 -	190
Tableau 70 – <i>Cités</i> , prop. 9. Transcription de 2016 -	190
Tableau 71 – <i>Cités</i> , prop. 10. Transcription de 2016 -	191
Tableau 72 – <i>Cités</i> , prop. 11. Transcription de 2016 -	191
Tableau 73 – <i>Cités</i> , prop. 12. Transcription de 2016 -	192
Tableau 74 – <i>Waters</i> , prop. 1. Transcription de 2016 -	194
Tableau 75 – <i>Waters</i> , prop. 2. Transcription de 2016 -	195
Tableau 76 – <i>Waters</i> , prop. 3. Transcription de 2016 -	196
Tableau 77 – <i>Waters</i> , prop. 4. Transcription de 2016 -	197
Tableau 78 – <i>Waters</i> , prop. 5. Transcription de 2016 -	198
Tableau 79 – <i>Waters</i> , prop. 6. Transcription de 2016 -	199
Tableau 80 – <i>Grounds</i> , prop. 1. Transcription de 2016 -	200
Tableau 81 – <i>Grounds</i> , prop. 2. Transcription de 2016 -	201
Tableau 82 – <i>Grounds</i> , prop. 3. Transcription de 2016 -	202
Tableau 83 – <i>Grounds</i> , prop. 4. Transcription de 2016 -	203
Tableau 84 – Pictogrammes, formes et couleurs – 2017 –	209
Tableau 85 – P1/son, Elnfpst/image – 2017 -	210
Tableau 86 – P5/son, Fig.réit. /image – 2017 -	211
Tableau 87 – Fig.réit. /son, P5/image – 2017 –	211
Tableau 88 – Fig.réit. /son & image – 2017 –	212
Tableau 89 - <i>Circle Sphere</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription 2017 –	214
Tableau 90 - <i>Circle Sphere</i> , 2 ^e prop. Transcription 2017 –	215
Tableau 91 - <i>Circle Sphere</i> , 3 ^e prop. Transcription 2017 –	216
Tableau 92 - <i>Circle Sphere</i> , 4 ^e prop. Transcription 2017 –	217
Tableau 93 - <i>Circle Sphere</i> , Transcription 2017 –	218
Tableau 94 – <i>vrai(semblable)ment</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription 2017 –	219
Tableau 95 – <i>vrai(semblable)ment</i> , 2 ^e prop. Transcription 2017 –	220
Tableau 96 – <i>vrai(semblable)ment</i> , 3 ^e prop. Transcription 2017 –	221
Tableau 97 – <i>vrai(semblable)ment</i> , 4 ^e prop. Transcription 2017 –	222
Tableau 98 – <i>vrai(semblable)ment</i> , 5 ^e prop. Transcription 2017 –	223
Tableau 99 – <i>vrai(semblable)ment</i> , phrase « A », Transcription 2017 –	224
Tableau 100 – <i>Contre Sens</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription 2017 –	225

Tableau 101 – <i>Contre Sens</i> , 2 ^e prop. Transcription 2017 –.....	226
Tableau 102 – <i>Contre Sens</i> , 3 ^e prop. Transcription 2017 –.....	227
Tableau 103 – <i>Contre Sens</i> , 3 ^e prop. Transcription 2017 –.....	228
Tableau 104 – <i>Contre Sens</i> , phrase « A », Transcription 2017 –.....	228
Tableau 105 – <i>Ghostly</i> , 1 ^{ère} prop. Transcription 2017 –.....	229
Tableau 106 – <i>Ghostly</i> , 2 ^e prop. Transcription 2017 –.....	231
Tableau 107 – <i>Ghostly</i> , 2 ^e prop. Transcription 2017 –.....	232
Tableau 108 – <i>Ghostly</i> , 2 ^e prop., B2. Transcription 2017 –.....	232
Tableau 109 – <i>Ghostly</i> , 3 ^e prop., C, Transcription 2017 –.....	233
Tableau 110 – <i>Ghostly</i> , 4 ^e prop., D, Transcription 2017 –.....	235
Tableau 111 – <i>sédimentation des pratiques</i> , Segmenter - 2018 –.....	242
Tableau 112 – <i>sédimentation des pratiques</i> , avec directions - 2018 –.....	244
Tableau 113 – Extensité & Intensité – 2018 –	245
Tableau 114 – Division triadique du schéma tensif – 2018 –	246
Tableau 115 – Les huit processus – 2018 –.....	247
Tableau 116 – <i>sédimentation des pratiques</i> , sans directions - 2018 –	248
Tableau 117 – <i>sédimentation des pratiques</i> , avec / sans directions - 2018 –.....	252
Tableau 118 – <i>Analyser une vidéomusique</i> , segmenter - 2018	254
Tableau 119 – <i>Analyser une vidéomusique</i> , catégoriser - 2018	256
Tableau 120 – <i>sédimentation des pratiques</i> , Représenter l'écart - 2018 –.....	258
Tableau 121 – Pictogrammes, formes et couleurs – 2018 –.....	259
Tableau 122 – <i>sédimentation des pratiques</i> , discursivité - 2018.....	260
Tableau 123- <i>Circle Sphere</i> , propositions et phrases, A Pab B - 2015-	261
Tableau 124- <i>Circle Sphere</i> , transcription de 2016 -	262
Tableau 125- <i>Circle Sphere</i> , transcription de 2017 –.....	263
Tableau 126 – <i>Une dialectique à visée rhétorique</i> , variation syntaxique - 2018 –....	268

Index

A

analogie de comportement, 64, 99, 134, 135, 161, 234, 246
ARISTOTE, 40, 63, 343

B

BAKHTINE, 42, 43, 44, 46, 343, 346
BARTHES, 43, 44, 343, 347
Bayle, 32
Bazin, 41, 47, 48, 49, 343
BOUCHER, 70, 80, 117, 163, 181, 182, 247, 269, 297, 305
Boulez, 31, 36
BRESSION, 40, 343

C

catégorisation, 65, 82, 86, 87, 89, 94, 95, 110, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 145, 149, 154, 166, 167, 168, 169, 176, 206, 207, 212, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 240, 243, 244, 261, 314
CHARLES, 97, 343
Chion, 32, 41, 49, 52, 63, 230
Circle Sphere, 74, 79, 119, 120, 132, 133, 141, 143, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 214, 215, 216, 217, 218, 261, 262, 311, 314, 315
Corbeil-Perron, 80, 121, 163, 247, 269, 302, 307
Cross Currents, 78, 116, 207, 212, 311

D

Dada, 25, 26, 45
Dastur, 57, 58, 343
DEBRAY, 21, 56, 343, 348
DELALANDE, 31, 32, 38, 84, 85, 137, 164, 343
DELIEGE, 53, 124, 125, 344
DHOMONT, 67, 69, 71, 291, 293, 294, 298
dialectique, 45, 206, 208

dialogique, 42, 46, 64, 82, 106, 208, 213, 346
direction, 100, 103, 108, 110, 111, 112, 113, 125, 138, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 156, 157, 158, 161, 162, 164, 165, 167, 169, 171, 172, 173, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 189, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 210, 215, 217, 219, 221, 227, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 245, 246, 250, 251, 252, 259, 262, 315, 316, 317, 319
discours, 51, 57, 61, 64, 65, 73, 82, 89, 94, 100, 101, 104, 105, 107, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 152, 156, 158, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 175, 180, 181, 184, 205, 208, 210, 214, 219, 225, 229, 230, 240, 243
discursivité, 52, 99, 134, 135, 136, 144, 158
dyade, 40, 59, 60, 73, 74, 145, 234, 240

E

écart, 64, 98, 206, 208, 209, 210, 213, 215, 216, 219, 220, 223, 234, 247, 250, 251, 258, 259, 315, 316, 318, 328, 345
Eggeling, 26, 27
Electroni[k], 34
ELEKTRA, 34
Élément(s) ne formant pas structure, 111, 112
Élément(s) ne formant pas structure temporelle, 112, 114, 126, 129, 138, 140, 142, 143, 150, 157, 172, 198, 209, 210, 230, 251, 259
Elfpst, 122, 123, 129, 130, 137, 138, 150, 156, 167, 170, 187, 194, 198
0 dir., 173, 178, 179, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 210
X dir., 167, 169, 171, 172, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 203, 215, 217, 219
extension, 98
extensité, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 177, 185, 192, 196, 234, 245, 247

F

FERREYRA, 66, 67, 68, 291

Figure(s) réitérée(s), 111, 114, 116, 124, 126, 134, 138, 142, 146, 154, 174, 178, 184, 185, 186, 192, 198, 207, 209, 211, 212, 230, 233, 234, 236, 250, 259

Fig. réit., 120, 122, 123, 125, 128, 138, 146, 150, 154, 169, 174, 178, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 207, 211, 222, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 262, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 323, 325

Fluxus, 44, 45, 46, 345

G

GLISSANT, 239, 344

Grains, 75, 98, 100, 312

GRM, 30, 32, 49, 67, 84

H

Henry, 32

I

installation, 33, 34, 301, 302, 303, 308

intensité, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 134, 135, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 172, 177, 185, 188, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 207, 231, 234, 245, 246, 247, 304

inter, 40

interactif, 34, 67, 305

interaction, 42, 44, 46, 53, 299

interdisciplinaire, 33, 40, 349

interdiscursif, 46, 47

[interdiscursive](#), 46, 87, 88, 237, 253, 254, 261, 265

interdiscursivité, 41, 46, 47, 62, 87, 209, 239, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 269, 345

interférence, 46

interlocuteur, 179, 187

intermedia, 45, 349

intermédia, 40, 45, 58, 59, 94, 104, 105, 106, 107,

111, 117, 120, 132, 145, 165, 175, 206, 208, 242, 244

intermédialité, 32, 40, 44, 46, 48, 209, 345, 347, 349

intermédiatique, 40, 46, 58, 65, 82, 91, 104, 105, 107, 144, 180, 205, 240

interpénétration, 35

interrelation, 42, 47, 48, 49

intertexte, 44

intertextualité, 43, 44, 46, 209, 345

intertextuel, 46

K

Katcho, 78, 79, 116, 126, 150, 152, 157, 269, 304, 307, 309, 311

KOULECHOV, 24, 27, 28, 29, 83, 343, 349

KRISTEVA, 43, 345

L

Lumières, 24

M

Maïakovski, 27, 29

Mains d'Œuvres, 34

Méditation, 75, 76, 278, 312

Méliès, 25

Mémoires, 75, 98, 100, 312

MIM, 5, 66, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 89, 90, 92, 95, 97, 104, 106, 107, 117, 118, 164, 269, 312, 345

montage, 21, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 46, 50, 52, 68, 83, 88, 234, 239, 240, 264, 291, 292

Montage, 82

Moving Through, 75, 76, 278, 312

P

Parmegiani, 32
phénoménologie, 53, 57, 60, 63, 105, 107, 344
 phénomène, 40, 86, 91, 95, 99, 161, 246
Piché, 21, 23, 41, 51, 52, 57, 63, 71, 80, 142, 181, 193,
 239, 251, 298, 349
Poudovkine, 28, 29
Processus, 104, 112, 123, 124, 125, 126, 128, 134, 138,
 139, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 153, 155, 156,
 157, 158, 164, 196, 209, 252, 259
 délimité dans le temps, 113, 116, 174
 non délimité dans le temps, 116, 135, 136, 137, 172,
 176, 178
processus, 99, 103, 104, 108, 109, 161, 162, 163, 165,
 167, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 182, 183,
 184, 185, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 203,
 204, 205, 207, 209, 210, 211, 223, 225, 226, 230,
 231, 232, 233, 234, 235, 236, 246, 247, 259

R

relation, 18, 29, 31, 33, 38, 40, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50,
 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 73, 89,
 91, 102, 103, 113, 144, 145, 152, 157, 158, 160, 207,
 208, 210, 213, 229, 230, 237, 239, 240, 245, 253, 254,
 257, 258, 260, 264, 269, 293, 299, 303, 304, 348
Relation, 18, 60, 64, 65, 98, 207, 212, 239, 240, 253, 260,
 269, 273, 344
Richter, 26, 348
Risset, 36
RUTTMAN, 30

S

Schaeffer, 30, 31, 32, 36, 38, 49, 84, 85, 289, 345
Schoen, 78, 79, 116, 119, 132, 141, 166, 218, 311
segmentation, 83, 85, 88, 89, 91, 93, 95, 98, 104, 111,
 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,

128, 129, 132, 133, 135, 140, 149, 165, 229, 230, 231,
232, 233, 235, 242, 243, 255, 256, 313

sémiose, 32, 94, 170, 195
 temporelle, 94, 105, 180, 195, 219
 tensive, 145, 231, 242, 244

SIMONDON, 57, 59, 61, 64, 65, 207, 208, 234, 345
Souriau, 56, 61, 64, 345
Souris, 41, 47, 48, 49, 345
STIEGLER, 52, 53, 56, 60, 345, 346
Stockhausen, 31

T

transduction, 19, 64, 65, 82, 87, 91, 240
 individuation, 56, 57, 59, 61, 64, 65, 89, 207, 212,
 213, 234, 237, 240, 260, 269, 345

U

Unité-Geste, 157, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 180,
 182, 184, 185, 188, 192, 193, 194, 197, 201, 204, 205,
 206, 221, 251
U.G., 164, 166, 168, 170, 180, 181, 183, 186, 189,
 190, 191, 192, 194, 200, 201, 203, 204, 214, 216,
 251, 262, 315, 320
Unités Sémiotiques Temporelles, 14, 54, 83, 84, 85, 86,
 87, 89, 104, 105, 107, 110, 137, 240, 279, 345
UST, 84, 85, 86, 89, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 117, 137, 244, 343

V

VAGGIONE, 66, 67, 68, 291
VANDE GORNE, 66, 67, 69, 291, 293
VARESE, 47, 348
VECCHIONE, 346
VERTOV, 24, 27, 28, 29, 30, 83, 239, 350

W

WICKMANN, 66, 67, 68, 69, 71, 291, 293, 294, 298

Bibliographie

ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

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

ALBERA, François, Introduction à Lev Koulechov, in *l'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, l'Age d'homme, 1994.

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

BAKHTINE, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l'acte*, préface de S. Bocharev, annotations de S. Averintsev, trad. Par G. Capogna Bardet, Paris, L'age d'homme, 2003.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1985.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, éd. Augmentée d'une préface de Le Clézio, 1988.

CHARLES, Daniel, entretien avec John Cage, *For the Birds*, Boston et Londres, Marion Boyars, 1981.

CHION, Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, Paris, 1983, 2^e édition, 1995.

_____, *Le son*, coll. fac. cinéma-image, ed. Nathan université, Paris, 1998.

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

DASTUR, Françoise, *Dire le temps, esquisse d'une chrono-logie phénoménologique*, les éditions encre marine, La Versanne, 1994, 2^e édition rev., 2002.

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

DELALANDE, François, « UST et analyse – Introduction » in *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts. Actes du colloque.*, ouvrage collectif sous la direction de Emmanuelle Rix & Marcel Formosa, Paris, Delatour, 2008.

_____, *Analyser la musique : Pourquoi ? Comment ?*, Paris, INA, 2013.

DELIEGE, Irène, « Approche perceptive de formes musicales contemporaines » in *La musique et les sciences cognitives*, dirigé par Stephen McAdams et Irène Deliège, Liège – Bruxelles, Edit. Pierre Mardaga, Actes du « Symposium sur la musique et les sciences cognitives » 14-18 mars 1988, 1989, p.306-326.

DELOFFRE, Frédéric, *La phrase française*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967.

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

ECO, Umberto ; BOUZAHER, Myriem, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Ed. LGF, Biblio, 1994.

ESCLAPEZ, Christine, « Musicologie, recherche et création - La situation française : état des lieux et zones de con-versation » in *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation en milieu universitaire*, dir. S. Stevance, S. Lacasse, M. Desjardins, PUL, 2018 p. 270, à paraître. [version personnelle de l'auteure].

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

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Artistes de laboratoire Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann Editeur, 2011.

_____, « Présentation générale Art et science. L'ère numérique », in *Art et Science*, COLLECTIF coordonné par Jean-Paul Fourmentraux, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 9-26.

FRAISSE, Paul, *Psychologie du Temps*, Paris, Presse Universitaire de France, 1957, 2^e édition 1967.

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

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

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

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

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

KRISTEVA, Julia, *Sèmeiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

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

LAMIZET, Bernard, « Sémiotique de l'identité : la figure de l'autre » in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, dir. Louis Hébert et Lucie Guillemette, Laval, PUL, 2009, p. 303-316.

LUSSAC, Olivier, *Happening & fluxus – polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

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

ROGERS, Holly, « The Unification of the Senses : Intermediality in Video Art_Music », *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 136, No. 2, London, Taylor & Francis, 2011, p. 399-428.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

SIMONDON, Gilbert, *Des modes d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958

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

_____, *L'individuation psychique et collective – à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.*, préface de Bernard Stiegler, Paris, Éditions Aubier, 1989, 2^e édition 2007.

SOURIAU, Etienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, édition de 1969.

_____, *Les différents modes d'existence*, suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, P.U.F, 2009, 2^e éd., 2012.

SOURIS, André, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, Présentés et commentés par Robert Wangermée, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2000.

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

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

_____, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, éd. Galilée, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, collect. Poétique, 1981.

VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : Enonciateurs fictifs, polymorphes, Signes condensés, Ecoute multivoque » in *L'ascolta musicale : condotta, pratiche, grammatiche*, LIM, 2008.

ZILBERBERG, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

Webographie

AMENGUAL, Barthélemy, « L'acteur dans le cinéma muet soviétique », in *Etudes théâtrales* 2006/1 (n° 35), p. 39-45. p. 42. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-39.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » in *Encyclopaedia Universalis*, disponible via <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [consulté le 28 décembre 2012].

BESSON, Remy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». 2014. <hal-01012325v2> p. 25. Disponible via : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> [Consulté le 29 mars 2018].

BOOTZ, Philippe & HAUTOBOIS, Xavier, « Modélisation des structures temporelles par les Motifs Temporels Paramétrés (MTP) » in *Musimédiane n°5 – revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, mars 2010, disponible via : <http://www.musimediane.com/numero5/04-MODELMTP/> [Consulté le 29 mars 2018].

BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 14-2 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 04 décembre 2017. URL : <http://rdlc.revues.org/1842> ; DOI : 10.4000/rdlc.1842. Disponible via : <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> [Consulté le 29 mars 2018].

BUI, Camille, « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930 », *Annales de géographie* 2014/1 (n° 695-696), p. 744-762. DOI 10.3917/ag.695.0744 ; p. 746-747. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-744.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

CUMMINS, Louis, in *Revue érudite*, ETC Media, Numéro 106, automne 2015, p. 68-69, Direction : Isabelle Lelarge (directeur), Rédaction : Isabelle Lelarge (rédacteur en chef), Éditeur : Revue d'art contemporain ETC inc. ISSN : 2368-030X (imprimé) 2368-0318 (numérique), disponible via :

<http://www.erudit.org/culture/etcmedia01491/etcmedia02167/79460ac.html> [Consulté le 29 mars 2018].

DALLAIRE, Frédéric, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographique d'Edgard Varèse et de Michel Fano », in *Intersections* vol.33, n°1, 2012, p. 65- 81, disponible via : <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2012-v33-n1-is01446/> [Consulté le 29 mars 2018].

DEBAISE, Didier, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », in *Multitudes* 2004/4 (n°18), p. 15-23. DOI 10.3917/mult.018.0015.

Disponible via : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-15.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

DEBRAY, Régis, « Aujourd'hui, c'est le laid qui intéresse plus que le beau » in *L'Humanité.fr*, entretien réalisé par Aliocha Wald Lasowski le vendredi 13 décembre 2013. Disponible via : <http://www.humanite.fr/culture/regis-debray-aujourd-hui-c-est-le-laid-qui-interes-555221> [Consulté le 29 mars 2018].

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Net art », *Communications* 2011/1 (n° 88), p. 113-120, p. 113. DOI 10.3917/commu.088.0113. [Consulté le 16 août 2018].

Disponible via : <https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-113.htm>

GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Ligeia* 2010/1 (N° 97-100), p. 49-61. p. 49. Disponible via : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-1-page-49.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

HIGGINS Dick, « Intermedia », in *Something Else Newsletter*, Publié par Wolf Vostell (éditeur) : Dé-coll/age (décollage) 6, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, juillet 1967. Disponible via <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> [consulté le 16 mai 2012].

LABERGE, Yves, « L'effet Koulechov » in *Revue de théorie de l'image et du son*, « l'Effet Koulechov », Paris, vol. 4, no 1, 1er semestre 1986, 135 p. Photos. Études littéraires, 20(3), 153–155. p. 153-154. doi:10.7202/500826ar [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1988-v20-n3-etudlitt2235/500826ar/>

LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 23 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/120> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.120

MECHOULAN, Éric « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1 : naître, 2003, p. 9-27. Disponible via : <http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar> [Consulté le 29 mars 2018].

MÜLLER, Jurgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109. Disponible via : <https://www.erudit.org/revue/cine/2000/v10/n2-3/024818ar.pdf> [Consulté le 29 mars 2018].

PICHE, Jean, *De la musique et des images*, Circuit : musiques contemporaines, vol. 13, n° 3, 2003, p. 41-50. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/902283ar> - DOI: 10.7202/902283ar. [Consulté le 29 mars 2018].

_____, « Jean Piché en vidéomusique », entretien avec Yves Pilon, *Convergence*, n° 33, 1 mai 2005. [Consulté le 5 avril 2018]. Disponible via : http://www.electrocd.com/fr/bio/piche_je/critiques/

PIELLER, Evelyne, « Alors l'art se souleva », *Le Monde diplomatique*, Dossier 1917, octobre 2017 p. 16-17. [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/10/PIELLER/57971>

POZNER, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), p. 170-183. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-170.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

_____, « "Joué" versus "non-joué". La notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS » In : *Communications*, 79, 2006. Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 [Numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin] pp. 91-104; p. 91. doi : 10.3406/comm.2006.2414. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2414 [Consulté le 29 mars 2018].

_____, « L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931). In *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 29, 2007. Cinéma / Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer, p. 43-72. p. 49. [Consulté le 29 mars 2018]. Disponible via : http://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2007_num_28_1_1414

ONISHI, Keita, *Forest and Trees*, "Forest and Trees" is an installation of moving images and sounds employing 12 digital photo frames. The animation and its sound effects playing through the internal speakers of each frame gradually come together to form music. This work will be exhibited at Museum of Contemporary Art Tokyo. Disponible via : <https://vimeo.com/47648462> [Consulté le 29 mars 2018].

ROGERS, Holly, « The Unification of the Senses : Intermediality in Video Art_Music » in Journal of the Royal Musical Association, Vol. 136, No. 2, London, Taylor & Francis, 2011, pp. 399-428. Disponible via : <http://www.jstor.org/stable/41300180> [Consulté le 29 mars 2018].

- - - - -