Hervé ZÉNOUDA, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains. De la correspondance à la fusion*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, 332 p.

Pierre Morelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2255>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.2255

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 454-456

ISBN : 978-2-8143-0108-5

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Pierre Morelli, « Hervé ZÉNOUDA, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains. De la correspondance à la fusion* », *Questions de communication* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2255>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Hervé ZÉNOUDA, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains. De la correspondance à la fusion*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, 332 p.

Pierre Morelli

RÉFÉRENCE

Hervé ZÉNOUDA, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains. De la correspondance à la fusion*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, 332 p.

- 1 Les musiciens font figure de pionniers dans l'exploration plastique des potentialités artistiques de l'informatique numérique. Nul ne s'étonnera que l'auteur d'une thèse éponyme de l'ouvrage qui nous intéresse et soutenue en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13 (sous les directions conjointes de Pierre Mœglin et Pierre Barboza), est également auteur de musiques de spectacles traditionnels (films, théâtre, danse) et de systèmes interactifs. Au cours de sept chapitres distribués en trois parties, l'ouvrage interroge la relation image/son dans les productions artistiques à partir de travaux théoriques venant du sonore. Ce, afin d'appréhender et modéliser la complexité qui touche les hypermédias à venir. De la première partie – qui récapitule d'un point de vue historique les modalités et les conditions de rapprochement entre image et son dans les audiovisuels avant l'avènement du numérique –, à la troisième qui caractérise les objets audiovisuels émergents (pp. 109-214), l'auteur convoque les réflexions et les recherches plastiques opérées par les artistes au XX^e siècle.
- 2 Adepte du principe de correspondance entre les arts d'Étienne Souriau (chapitre 1, pp. 37-45), Hervé Zénouda mobilise – dans la première partie – des repères artistiques

et théoriques antérieurs au numérique et questionne le rapport image/son (correspondance/synchronisation) sous un double éclairage conceptuel et formel. Choissant quatre références historiques aussi différentes que complémentaires, l'auteur prend le parti d'explorer de manière pédagogique les apports de recherches artistiques et théoriques menées depuis le XVI^e siècle jusqu'à une période récente. Au système d'équivalence entre graduation du noir au blanc et hauteur de sons proposé par Arcimboldo (XVI^e siècle), succède la construction rationnelle et méthodique d'un tableau de correspondances entre échelles tempérées et spectre chromatique travaillé par l'idée de recherche de l'accord parfait, ce qui conduira le père Castel (XVIII^e siècle) à imaginer « un instrument synesthésique appelé "clavecin pour les yeux" » (p. 49). Dans l'exemple choisi, le lien entre image et son se renverse ensuite ; ce qui témoigne de la pertinence de l'interrogation réciproque. Le russe Scriabine (XIX^e et XX^e siècles), précise Hervé Zénouda, entreprend par désir de transcendance d'inclure dans ses partitions des prescriptions didascaliques, « indications de changement de musique et de mouvement de lumières » (p. 49). Le lien entre image et son peut également être pensé d'un point de vue structurel. La musique et la peinture développent des langages « sous la dépendance des phénomènes perceptifs et des sens convoqués : l'oreille et le temps pour la musique, l'œil et l'espace pour la peinture » (p. 53). Or, des phénomènes d'emprunt et de transfert de techniques logicomathématiques opèrent d'un langage l'autre. La notion thème/variation propre au langage musical est déplacée dans le champ pictural ce qui conduit l'auteur à se référer à Paul Klee (XX^e siècle) pour qui les techniques de composition musicale constituent autant de modèles pour son travail pictural. Pour Hervé Zénouda, ce type de transfert augure de la place centrale prise par l'information dans la création artistique.

- 3 Le rapport au langage trouvera naturellement écho dans la deuxième partie du livre consacrée à la fusion des images et des sons dans les hypermédias parce que « la fusion progressive des deux modalités [l'image et le son] se fait, dans le numérique, dans des structures de langage de plus en plus élaborées » (p. 21). Le troisième et dernier chapitre de la première partie pose en terme de cohabitation la présence sur un même support (la pellicule) de l'image et du son au cinéma et rappelle que cinéma et hypermédia restent *a priori* fort éloignés l'un de l'autre : réception collective et linéarité de flux pour le cinéma, réception individuelle et interactivité pour l'hypermédia, adoption du montage comme paradigme d'organisation pour le cinéma contre découpage en unité signifiantes livrées à une prise en charge par l'utilisateur, relation naturellement indicielle à la réalité pour le premier, contre « filiation du calcul et de la simulation » (p. 71) pour le second. L'analogie avec la musique se retrouve également dans certaines expérimentations cinématographiques au point que des critiques de cinéma établissent une filiation directe avec la musique. Pour Louis Delluc, le cinéaste serait « un compositeur d'images en mouvement » (p. 75), les acteurs, voire les plans équivalant à des notes que le montage se chargerait d'organiser. La référence aux écrits de Michel Chion marque l'intérêt d'un rapprochement jusque dans l'analyse de image et du son, le second étant considéré « non pas pour lui-même mais toujours dans son rapport à l'image qu'il est censé illustrer » (p. 88). L'expérience cinématographique permet également de poser le principe de « synchrèse » (p. 90), néologisme construit par concaténation des termes synchronisme et synthèse, et de construire, à partir des trois fonctions dévolues au son dans l'audiovisuel (unification des images, ponctuation narrative et raccord de plans), les bases d'une grille d'analyse que l'auteur appliquera lors de l'étude d'un corpus d'œuvres dans la partie suivante.

- 4 La deuxième partie s'ouvre sur un constat de carence. Alors qu'existent d'innombrables travaux scientifiques portant sur l'impact du numérique sur l'image, peu de recherches abordent frontalement à la question du son. Hervé Zénouda entreprend alors une hypothèse particulièrement prometteuse au plan de la réception au sein duquel l'interactivité et le cognitif occuperaient une place majeure et permettrait d'appréhender différemment les modalités numériques de cohabitation entre images et sons. La nouveauté introduite par le numérique tient essentiellement au changement de repère d'inscription de l'analyse. L'objet audiovisuel serait désormais à comprendre comme processus « qui met l'accent sur le code plutôt que sur l'image et le son » (p. 293). Pour le chercheur, ce bouleversement ouvre à de nouvelles lectures de l'image et du son, empreintes d'une certaine curiosité à remonter aux sources, aux causes constituant ainsi la base d'une nouvelle approche esthétique. Source et cause de pareil glissement axéologique, le langage construit également un méta-dialogue entre l'intention de l'artiste et sa relation à distance avec l'utilisateur. Reprenant le principe de l'approche historique menée dans la première partie, Hervé Zénouda imagine une filiation entre le paradigme numérique et les grands paradigmes technologiques qui ont marqué les trois phases chronologiques de l'évolution musicale au cours desquelles s'est esquissée progressivement la notion d'auteur et dans lesquelles perceptions visuelle et sonore se disputent le rôle central. Complexifiant les configurations musicales et par là même écartant l'idée d'auteur, le paradigme de la tradition orale fut remplacé par celui de l'écriture musicale. Moyen de conservation à l'origine, l'écriture devint un moyen de « transmission par reproduction de la partition musicale » (p. 116). Puis, mobilisant des représentations graphiques, l'écriture s'est imposée comme technique d'invention, contribuant à faire passer les pièces musicales de collectives à œuvres « d'une individualité qui signe sa partition en bas de page » (*ibid.*), donc à forger la notion d'auteur et de la distribuer à travers plusieurs métiers contemporains : compositeur, interprète, chef d'orchestre. Le paradigme introduit par l'électroacoustique réduit ensuite la part humaine dans l'écriture et la composition.
- 5 À force de manipulations qui éloignent le compositeur de l'écriture musicale proprement dite au profit d'approches empiriques construites sur le mode essais/erreurs, s'opère un étonnant déplacement d'ordre perceptif. Dans l'écriture des partitions, la vision encore présente est supplantée par l'ouïe et le « "saut dans le son" sans la médiation d'une partition » (p. 117) que propose la musique concrète. En lien toutefois avec l'empirisme hérité de l'électroacoustique, l'informatique musicale replacerait le visuel au centre de la création musicale et instaurerait des modèles génératifs mêlant visuels et sonorités qui placeraient le compositeur en position de créer un monde virtuel musical ouvert à la coopération de l'auditeur.
- 6 Ce chapitre se conclut par la formalisation d'une grille d'analyse de la relation image/son dans les productions numériques interactives – fondée sur les travaux de Michel Chion (*L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990 ; *Le son*, Paris, Nathan, 2000.) et Jacques Parrat (*Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Bice, Z'éditions, 1994) – mise à l'épreuve d'installations artistiques mobilisant et articulant à des degrés divers interactivité, générativité et simulation numérique. Après avoir énoncé cinq figures de l'interactivité image/son, l'auteur s'intéresse à trois types d'installations artistiques hypermédiatiques. D'abord, il présente la mutation du son capté par un environnement graphique dans les tableaux interactifs joués en situation de concert par l'artiste Antoine Schmitt (*Display Pixel 3*) qui sont passés au crible de la notion de transduction, à

savoir la transformation d'échantillons sonores captés en lien avec des formes graphiques. Puis, à travers trois réalisations proposées par le chercheur américain Golan Levin (*Yellowtrail*, *Loom*, *Aurora*), il s'intéresse au lien entre geste, image et son. Il termine enfin son analyse par une œuvre spectaculaire organisant, à force d'échanges de données, un dialogue entre un générateur de poème créé par Jean-Pierre Balpe et le générateur musical de l'italien Jacopo Baboni-Schilingi. Remarquons enfin que l'interactivité, élément central du second chapitre, opère sur des objets finis ou générés ou au sein de mondes simulés, et reste liée à la mutation des objets et à la dimension kinesthésique que les images et les sons établissent entre les utilisateurs (p. 152). Ainsi le chapitre présente-t-il cinq figures de l'interactivité image/son et détaille quatre situations particulières correspondant à autant de catégories d'œuvres contemporaines.

- 7 Résolument plongée dans le contexte numérique, la troisième et dernière partie engage une réflexion conceptuelle à partir de la dynamique réflexive qui saisit désormais la relation son/image dans les objets numériques. À partir des quatre principales caractéristiques qui structurent les objets sonores numériques – l'autonomie programmatique, la complexité formelle, la multimodalité sémiotique et la structuration des données sur plusieurs niveaux –, Hervé Zénouda postule l'émergence médiatique du paradigme de la programmation objet.
- 8 Le nouveau communicationnel est ensuite passé au crible de trois domaines de recherche dans le septième et dernier chapitre de l'ouvrage. D'abord, la normalisation audiovisuelle qui a évolué à l'aune du numérique définissant les conditions d'écriture, de fonctionnement, d'archivage et de l'audiovisuel numérique et qui permet, dans la norme la plus récente (MPEG-21), « la séparation des objets audiovisuels d'avec l'historique de leur utilisation la gestion de droits » (p. 265). Ensuite, le dialogue homme/machine serait, d'après l'auteur, tenu d'opérer selon un double mouvement fusion/fission afin de réunir en entrée les multiples types d'informations produites par les différentes modalités offertes dans une structure sémantique cohérente et de les distribuer en sortie en fonctions des modalités choisies. Enfin, le développement d'un langage a-media compatible avec le principe de fusion/fission et fondé sur la notion d'« unité sémiotique temporelle » développée par le groupe de recherche musicale de Marseille et arrimée à l'effet sonore produit plutôt qu'aux caractéristiques musicales du son. Fondant son analyse sur les travaux d'artistes dont la démarche privilégie les notions de programme et de processus au détriment de la structure de la représentation médiatique, Hervé Zénouda relève l'opportunité heuristique du transfert conceptuel du modèle des unités sémiotiques temporelles conceptualisées au plan sonore vers les hypermédias du futur, davantage centrées sur le code « avec le temps comme principe régulateur » (p. 291) à condition toutefois « de passer d'une approche analytique à une approche de la production » (*ibid.*). Cette dernière proposition ouvre, gageons-le, de nouvelles pistes pour les recherches à venir et consolide la place pionnière des musiciens dans l'exploration plastique des potentialités artistiques de l'informatique numérique.

INDEX

oeuvre citée Images et les sons les hypermédias artistiques contemporains. De la correspondance à la fusion (Les) - (Hervé Zénouda, 2008)

AUTEURS

PIERRE MORELLI

CREM, université Paul Verlaine-Metz
pierre.morelli@univ-metz.fr