

Un intervalle pas comme les autres

Adriana EPSTEIN¹

Resumé : *La correspondance des arts, les interférences entre sonore, visuel et mouvement, ont préoccupé depuis longtemps les artistes et beaucoup de ceux qui ont réfléchi sur les phénomènes artistiques. Elles sont investiguées aujourd'hui par les neurosciences. Dans l'essai de trouver un langage commun et un moyen d'investigation transversale entre les niveaux du spectacle, l'extrapolation de la notion d'intervalle nous semble un moyen logique plausible.*

Mots clé : *correspondance, interférence, spectacle, multisensoriel, intervalle.*

1. Prémisses

La correspondance des arts, la relation entre plusieurs modalités d'expression, et en particulier, les rapports entre sonore et visuel, ont fasciné depuis toujours l'esprit humain. « *La peinture est régie par les mêmes lois que le rythme musical* » écrivait Platon. « *Des interactions surprenantes entre ces modalités sensorielles [auditive, visuelle] ont été rapportées* » écrivait il y quelques années Robert Zatorre (Zatorre 2001, 13). Artistique ou philosophique, intuitif ou analytique, le regard sur le binôme sonore-visuel traverse les siècles, suit l'esprit de l'époque, et réapparaît à chaque fois rafraîchi, témoin du présent.

Etudiante à l'Université de Musique de Bucarest et, plus tard, chanteuse lyrique à l'Opéra de Brasov (Roumanie), j'ai été de plus en plus attirée par les découvertes que je faisais tous les jours, par mon expérience scénique, sur mes perceptions sonores et visuelles, et leurs interférences avec mes mouvements. Jusqu'au jour où j'ai vécu un moment tout à fait particulier : la sensation bizarre d'équivalence entre mes bras et ma voix. Le fait de chanter et le mouvement de mes mains m'ont semblé d'un seul coup être la même chose. Ma voix dessinait dans l'air des courbes qui rencontraient les lignes tracées par mes bras. Et tout devenait image...

Suis-je un cas particulier, plus ou moins pathologique? Et si ce que je ressens n'est pas pathologique, de quoi s'agit-il? Est-ce que je prends tout simplement

¹ Chanteuse lyrique est professeur de chant au Conservatoire Municipal de Montrouge, PhD musicologist.

conscience d'une expérience que chacun d'entre nous vivons, mais sans en avoir réellement conscience ?

En essayant de trouver une épreuve objective correspondant à cette impression au départ subjective, j'ai publié en 1999, dans la revue *Opus* de l'Université de Musique de Bucarest un article qui s'appelait « *L'acteur-chanteur - la dernière frontière* ». Dans cet article, je voyais le spectacle d'opéra comme une stratification de plusieurs niveaux superposés : partition, mise en scène (qui implique couleur et mouvement), interprétation musicale. Ces niveaux semblent liés par un élément commun, le rythme. J'avais l'intuition d'une sorte d'égalité entre tous ces niveaux, et de la possibilité de pouvoir "circuler" d'un niveau à l'autre, sans que leur nature différente pose problème.

C'est cette même intuition qui m'a poussée à choisir comme sujet de recherche en Master « *Les rapports entre sonore et visuel - une perspective cognitiviste* ». Est c'est dans la continuité de cette même idée que se situe mon questionnement d'aujourd'hui. En quête d'objectivité, mon regard est celui des artistes lyriques - expérimentateurs ardu, presque obsessionnels des sensations internes, avec lesquelles nous créons une vraie carte subjective. Nos principaux instruments de travail sont liés à nos corps, à notre perception... Nous jonglons aisément avec des sons, des images et des mouvements, en passant avec légèreté et souvent avec inconscience de l'un à l'autre. Nous bâtissons nos édifices artistiques sur des repères spécifiques, dont une partie ont donné naissance à des éléments de langage unanimement acceptés dans le "jargon" du métier.

Pourtant, quelque part, on manie l'ineffable... Une partie de nos sensations, repères, images, correspond à une réalité qu'on n'arrive pas toujours à nommer d'une manière objective.

Je me positionne aussi dans la perspective de « *la structure qui relie* » chère à Gregory Batesson (Batesson et Gregory, 1984), et mon intention est de trouver le moyen de tendre la main à la culture, la réflexion et l'expérimentation scientifique; d'objectiver mes expériences perceptives; de comprendre et de me faire comprendre; de trouver des éléments de langage commun, ou qui puissent faire le passage entre un domaine et un autre. Et de trouver ce qui est derrière cette perception croisée où son, image et mouvement se rencontrent...

Trois idées se trouvent au départ de cette réflexion :

1. L'expérience empirique du l'artiste lyrique peut être trompeuse, mais elle témoigne d'une réalité ressentie, imaginée, qui correspond probablement à des phénomènes objectifs. Dans ce cas précis, il s'agit d'une expérience de croisement de sensations visuelles, auditives et motrices.
2. Intuition et réflexion/recherche peuvent constituer des pas alternatifs, qui se stimulent réciproquement, d'où la nécessité d'une dialectique entre les deux.
3. Aujourd'hui l'artiste a la possibilité de joindre le scientifique pour lui raconter son histoire et, plus riche des découvertes de ce dernier, d'aller plus loin dans sa démarche spécifique.

2. Les rapports entre sonore et visuel - quelques repères

L'intuition du rapprochement entre sonore et visuel - associés parfois au mouvement - s'est concrétisée au fil du temps grâce à l'apparition de théories, d'analyses et d'œuvres artistiques très variées. Il est intéressant de remarquer la subsistance fréquente d'une dualité ou d'une ambiguïté objet-perception : on cherche les correspondances entre sonore et visuel tantôt dans les objets analysés, tantôt dans notre perception.

Jean Bonaventure Laurence - dont le portrait de Schumann est très connu, affirme dans sa correspondance avec ce dernier: « *Quant à la science de l'art c'est ce qu'à tort l'on croit suffisamment expliqué par le mot goût. Cette science est la connaissance des lois qui régissent les rapports des lignes précisant la forme, les rapports de lumière et d'ombre produisant l'effet ou le clair obscur et le rapport de couleurs pour produire une bonne harmonie. Cette science dans les arts du dessin a sa correspondance exacte dans celle qui sous le nom d'harmonie et de contrepoint règle les rapports de sons dans cet art de la musique, fondé sur notre sensibilité à ces rapports comme sont fondés les arts du dessin sur les rapports de forme et de couleur* » (Barbe 1999, 76).

Kandinsky part de l'idée d'une « *résonance* » ou « *nécessité intérieure* » qui va se reverser soit dans le sonore soit dans le visuel. De filiation religieuse - il était connaisseur de la spiritualité orthodoxe slave, mais aussi admirateur de la théosophie et des idées de Rudolf Steiner – l'idée de « *nécessité* » renvoie vers la « *concentration* », la « *méditation* », et vers une réalité psychologique profondément humaine qui sera beaucoup étudiée au XXe siècle. C'est par cette nécessité que la jonction entre sonore et visuel peut se réaliser ou bien, se réalise de manière naturelle. Le discours du peintre est d'ailleurs un permanent plaidoyer pour « *l'harmonie intérieure* », vers une sorte d'équilibre instable, qui implique à la fois un respect des lignes de force de l'âme humaine, et à la fois, une permanente course en avant. Un processus toujours ascendant, comme dans son image si suggestive du triangle qui monte. Il doit exister une corrélation entre l'harmonie intérieure de l'objet et l'harmonie intérieure du sujet : « *Il est donc clair que l'harmonie des formes doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine* » (Kandinsky 2007, 112).

En plaidant pour le regard intérieur, Kandinsky rejette l'analogie, le parallélisme ou la simple addition. Il apprécie Scriabine, car il « *ne se limite pas au procédé intuitif de l'addition des éléments, mais introduit le fondement de leur procédé physique* » (Kandinsky 2007, 112). Entre Kandinsky et Scriabine, le langage possède des points communs. Tous les deux trouvent dans le principe de la vibration un fondement de l'existence des structures identiques dans l'organisation interne de la musique et de l'art plastique, structures en communication avec le psychisme humain. C'est un concept étendu et suggestif, permettant la circulation entre les différents arts ou différentes techniques, cher aux collaborateurs du group

Die Blaue Reiter dont Kandinsky faisait partie. Les idées de Schoenberg – qui participe en tant que peintre à l'exposition de 1911 – vont dans la même direction. Les sons représentent une « vibration de l'air » qui produit un effet sur un organe récepteur. Mais ils produisent simultanément des effets artistiques « psychiques » qui ne se trouvent pourtant pas dans le son isolé, dans sa matérialité solitaire. La conclusion est claire: « ...il devrait être possible, sous certaines conditions, de produire de tels effets avec divers autres matériaux; à savoir, si on les traitait comme des sons; si, sans nier leur matérialité, on savait, indépendamment d'elle, les lier en formes et en figures après les avoir mesurés selon les critères du temps, de la hauteur, de la force, et de beaucoup d'autres dimensions; si l'on savait, suivant des lois plus profondes que ne le sont les lois du matériau, établir des rapports entre eux. Selon les lois d'un monde construit par son créateur d'après la mesure et le nombre » (Bosseur 2006, 25).

Dans « *La Création dans les arts plastiques* » qu'il écrit entre 1907 et 1912, František Kupka considère que la perception de la couleur n'est pas unilatérale, mais associée à une perception acoustique et olfactive : « car à l'instant où l'impression s'inscrit dans les centres sensoriels, elle est perçue simultanément par ces trois sens » (Bosseur 2006, 25). Il est également préoccupé par le rythme, qu'il considère comme un des facteurs essentiels dans le rapprochement entre sonore et visuel. Kupka considère qu'il y a une relation de proportionnalité directe entre la valeur rythmique d'une œuvre plastique et ses correspondances musicales. L'architecture serait une expression musicale privilégiée, par la symétrie de ses mesures. Les sons, d'autre part, sont des « colorations variées de durées impressionnelles distribuées dans le temps » (Bosseur 2006, 54).

Le rythme a préoccupé beaucoup d'adeptes du lien entre sonore et visuel. La recherche sur le rythme dans la peinture a été particulièrement riche tout au long du XXe siècle. Réalité physiologique avant tout, le rythme permet la rencontre entre les deux concepts en apparence, intuitivement irréductibles, le temps et l'espace. Reprenant et analysant les idées de Kupka, Jean-Yves Bosseur appelle cette communion « interpénétration » et commence le chapitre qui porte le même titre avec les mots de Van Gogh « *Alors mon pinceau va entre mes doigts comme serait un archet sur le violon et absolument pour mon plaisir* » (Bosseur 2006, 49). Le geste est la manifestation physique du rythme corporel, et Kupka trouve dans cette « expression physiologique » le fondement objectif pour le dépassement de l'analogie et de la métaphore. De plus, « *La différence entre les arts ne tient qu'à la diversité des moyens d'expression. Humainement, tous expriment la même chose, le même principe directeur de l'âme. Le danseur produit en se mouvant les mêmes courbes, les mêmes droites que le peintre et le sculpteur inscrivent dans la matière immobile* » (Kupka 1989, 197-198).

A son tour, Jean Yves Bosseur écrit: « *Le rythme vient donc s'inscrire au cœur de la perception de l'œuvre plastique, articulant son appréhension dans la durée. Mais ces rythmes internes à l'œuvre sont eux-mêmes la conséquence d'un*

geste physique qui possède sa propre rythmicité. Et cette disposition physiologique, commune au peintre, à l'instrumentiste ou au danseur, est peut-être bien la dimension qui permet de franchir une fois pour toutes les limites de l'analogie, de la métaphore » (Bosseur 2006, 54).

Etienne Souriau essaie de comprendre s'il est possible de trouver des correspondances fonctionnelles, « *fondées sur l'unité profonde et intime d'une action toujours semblable à elle-même* » (Souriau 1947, 120). Il crée notamment tout un système rigoureusement articulé, facilitant la « circulation » entre les arts, donc la recherche de ces correspondances fonctionnelles. Il réalise pour cela l'analyse d'un grand nombre d'œuvres de genres très variés, car les artistes ont souvent l'intuition d'une approche possible entre les arts, et cherchent à trouver « ailleurs » des « *motifs d'inspiration* », des possibilités de « transposition », « *des règles ignorées chez eux, mais ayant fait leurs preuves ailleurs* ». Cette démarche n'est pas arbitraire, mais est la conséquence d'une détermination profonde, car « *Poésie, architecture, danse, musique, sculpture, peinture (...) mystérieusement, communiquent ou communient* » (Souriau 1947, 8).

On se trouve pourtant, - son livre, « *La correspondance des arts* », apparait en 1947 - devant une démarche encore exclusivement « intuitive », « *impossible à légitimer en détail* ». C'est pourquoi Etienne Souriau essaie d'employer des moyens logiques, analytiques, qui puissent rendre cette intuition justifiable. Il cherche des « concepts nouveaux » et un vocabulaire commun. C'est ainsi qu'il va trouver « *la loi des correspondances* », ligne de force de l'esthétique comparée. « *Si l'on veut pénétrer jusqu'au cœur de chaque art, saisir des correspondances capitales, des considérations dont les principes soient les mêmes dans les techniques les plus diverses, ou qui sait ? Découvrir des lois de proportion ou des schèmes de structure aussi bien valables dans la poésie que dans l'architecture ou dans la peinture que dans la danse, il faudra instituer toute une discipline, forger des concepts nouveaux, organiser un vocabulaire commun, peut-être inventer des moyens d'exploitation véritablement paradoxaux* » (Souriau 1947, 10-11).

Le même type d'intuition des rapports entre sonore et visuel se retrouve chez Jaques Parrat, qui essaie aussi de trouver des explications logiques et d'objectiver le ressenti de "communion" entre sonore et visuel: « *Au-delà du tempérament individuel, des modes et de médias utilisés, toute expression artistique relève, du point de vue de la forme, du fonctionnement rationnel de la pensée et trouve dans les structures mentales logiques qui fondent les facultés de connaissance, l'armature sur laquelle elle va s'édifier. L'art est une conquête de la rationalité* » (Parrat 1987, 49). Il a l'intuition de l'implication musculaire de la perception visuelle et auditive: « *Au-delà de la perception du visible et du sonore, il existe, semble-t-il, une perception globale, originelle, indifférenciée, de nature musculaire et kinesthésique, ressentie charnellement par le corps tout entier... Peinture et musique sont ainsi originellement et organiquement liées au corps, au geste* » (Parrat 1987, 72).

La scénographie n'est pas considérée comme un objet d'art en soi. Pourtant, elle peut être regardée comme "objet" artistique cohérent perçu dans sa totalité et analysable en rapport avec la musique qui l'inspire - notamment s'il s'agit d'une création wagnérienne...

Dans son analyse de la scénographie de Lohengrin réalisée par Götz Friedrich à Bayreuth, Michel Guiomar remarque les correspondances entre les éléments visuels et la musique de Wagner. Il s'agit tout d'abord de la présence de quatre panneaux égaux, image de l'évolution orchestrale du Prélude, de ses quatre entrées thématiques fondues dans la continuité musicale wagnérienne. L'éclairage est concordant. «*Naissant de l'invisible*», comme la musique, il suit le même crescendo, en se projetant différemment sur les quatre panneaux. Au niveau du troisième panneau l'éclairage atteint son paroxysme – corrélé au climax musical. Dans «*l'invisible* » qui s'ouvre à nouveau après le quatrième panneau, il s'étend. Toute la suite est un jeu permanent, physique et symbolique, entre le sens et l'évolution formelle musicale, et respectivement, entre le sens et l'évolution plastique des formes et des lumières. D'ailleurs, en reprenant une affirmation que Wagner effectue dans la préface de Tannhäuser concernant la préexistence de la musique dans l'imagination avant l'écriture du poème, Michel Guiomar justifie sa manière d'analyser les mises en scène wagnériennes: «*nous serons ainsi en droit de recevoir et juger toute mise en scène wagnérienne, comme le retentissement visuel et plastique unifié du texte littéraire et de la musique* » (Guiomar 1999, 82).

Le développement exponentiel de l'audiovisuel dans le contexte artistique contemporain influe sur la perception de la relation entre son et image. Dans sa thèse de doctorat, Herve Zénouda étudie la relation entre l'image et le son dans les hypermédias et considère que les correspondances sont en train d'arriver aujourd'hui à une fusion: «*Les différents modes de communication que permettent les hypermédias: interactivité, générativité et simulation, qui, chacun, à leur manière, modifient les rapports entre les deux modalités, sont autant d'étapes vers une fusion des conditions de production : la constitution d'un langage commun en amont des medias, pour mettre en place une situation d'émergence uni media. Un media qui n'est plus vraiment une image ni plus vraiment un son, mais un nouvel objet audiovisuel programmable*» (Zénouda, 2006). C'est une conception naturellement favorisée par le développement du numérique.

Pour Alain Renaud, il y a une réelle fusion du sonore et du visuel comme médias, qui se trouve au début de la chaîne qui va du nombre à sa matérialisation: «*En affichant une volonté conceptuelle et expérimentale sans autre borne que celle du calcul et de la description logique, le numérique introduit donc en cascade, dans la pensée et la pratique de ce qu'on appelle "forme" ou "signe", des remaniements essentiels; ainsi, grâce au traitement informationnel, nous continuerons de voir de l'image, à entendre du son, à toucher de la matière; mais ce stade morphologique de l'information n'existe que produit "en bout de chaîne"; la reconnaissance formelle, sensible, n'aura donc lieu qu'à titre d'évènement terminal, présupposant, en amont*

de la forme ou de l'information sensorielle, le processus complexe d'une morphogenèse dont la matière n'est autre que celle du nombre (l'élément 0/1 et ses combinaisons) qui seul a présidé à sa possibilité d'existence » (Renaud, 1994).

Autant d'exemples qui suggèrent non plus seulement un croisement de perceptions différentes, mais la création d'objets qu'on pourrait appeler « multisensoriels » ou « multi-stimulateurs », conçus comme tels du départ. Cela rejoint d'ailleurs d'une manière surprenante une notion mathématique très intéressante, celle de « frontière floue » : « *En tous domaines, nous nous étonnons que des frontières se révèlent floues. Il y a pourtant des raisons mathématiques de penser que, s'agissant des frontières, le flou n'est pas l'exception mais la règle, et que c'est au contraire la netteté qui est exceptionnelle* » (Ducowson 2006, 126). De quelle manière les recherches actuelles sur la perception peuvent-elles éclairer ce type d'expériences croisées? Dans ce domaine, "la frontière floue", est-elle, plutôt l'exception ou la réglé?

3. La démarche scientifique

Les longs débats développés autour de la correspondance ou de la différence des arts révèlent l'extrême difficulté de rapprocher le sonore et le visuel. La conviction des uns concernant le lien profond entre le son et l'image s'oppose à la méfiance des autres. La correspondance est accusée de masquer l'analogie. Cependant, un autre type de recherche devient possible aujourd'hui.

Les essais pour dépasser l'analogie ont tenté au fil du temps des voies logiques, esthétiques et philosophiques, plus ou moins spéculatives. Cependant, la deuxième partie du XXe siècle a apporté des nouvelles mentalités, de nouvelles habitudes : généralement, on considère comme étant « vrai » ce qui peut être scientifiquement démontrable. Et si nous trouvions des réponses scientifiques au « *démon de l'analogie* (Lauxerois, 1997) ? « *Le problème est de déterminer s'il y a quelque chose de commun, non plus entre les pratiques ou les produits de ces pratiques, mais entre les essences, sans qu'il soit nécessaire de situer ces essences dans un ciel quelconque* » (Dufrenne 1987, 176), considère Mikel Dufrenne.

Jean-Yves Bosseur reprend les mots de Mikel Dufrenne et poursuit en délimitant le champ d'analyse autour de la relation entre musique et art plastique : « *la quête dont il s'agit [concerne] alors un état pré-sensible de la conscience, qui pourrait être virtuellement à la fois du musical et du pictural* » (Bosseur 2006, 10).

Il est possible donc de parler d'une pluralité des sens, d'une part, et d'un lieu commun, dépassant cette pluralité, d'autre part. Il est possible également de retrouver cette pluralité ainsi que ce lieu commun dans un domaine où l'immixtion artistique peut paraître encore surprenante: les neurosciences.

Dans ses cours donnés au Collège de France Jean Pierre Changeux affirme: « *le culturel est d'abord trace biologique ou plutôt neurobiologique* » (Changeux,

2006-2007). Devant le philosophe Paul Ricœur, il poursuit cette pensée: « *Les modèles scientifiques sont soumis au verdict de faits, et jugés par les faits. Leur exactitude peut être mise à l'épreuve ; ils sont réfutables; s'ils s'avèrent faux, on les abandonne. La théorie constitue une anticipation de l'intelligibilité sur le fait expérimental. Elle n'est pas moins circonscrite au processus, au phénomène étudié. Il ne s'agit pas de dire la Vérité de l'être, mais de progresser pas à pas dans l'acquisition de vérités, conscient qu'aucun modèle scientifique n'a la prétention d'épuiser le réel...* » (Changeux et Ricoeur, 2000).

Si on considère que "voir" et "entendre" c'est "traduire" une stimulation respectivement visuelle et auditive en impulsion nerveuse, peut-on parler d'un dénominateur commun aux deux phénomènes ? Est-il possible que mon intuition sur les perceptions croisées, qui me fait parler de "égalité entre les niveaux du spectacle", de "la possibilité de pouvoir "circuler" d'un niveau à l'autre, sans que la barrière du "quoi", donc de leur nature différente, pose problème" - est-il possible que cette intuition soit liée à ce "dénominateur commun" qui serait l'impulsion nerveuse? Voilà les conclusions de quelques articles seulement - parmi des très nombreuses autres recherches sur la perception multisensorielle: en 1976 McGurk et MacDonald découvrent " l'effet McGurk" - une vidéo superpose l'image d'une personne prononçant la syllabe "ga" et le son de la syllabe "ba". Celui qui regarde/écoute la vidéo va percevoir le son "da".

En 2001, Robert Zatorre constate que l'activité dans le cortex visuel des personnes qui portent un implant cochléaire augmente quand elles entendent quelqu'un parler. Ce constat détermine la question suivante : sachant qu'imaginer une action visuelle détermine le croisement de l'activité corticale dans les aires visuelles, s'agit il d'une superposition du réel (écoute de la parole) et de l'imaginaire visuel (habitude de lecture labiale) ? Ou bien du développement d'un mécanisme d'apprentissage associatif fondamentalement différent?

En 2002, Ladan Shams constate qu'un flash accompagné de plusieurs bips successifs est perçu comme plusieurs flashes, induisant donc une illusion visuelle provoquée par des impulsions auditives.

En 2005, Murray trouve que la détection des stimuli multisensoriels simultanés (visuels et auditifs) est plus rapide que celle de stimuli unisensoriels.

En 2013, une équipe autour de Ladan Shams constate que la reconnaissance des sons présentés simultanément avec des images congruentes est améliorée.

Sans avoir les moyens scientifiques d'entrer dans le détail, la conclusion qui semble se détacher est donc qu'on peut parler objectivement d'une modification de la perception visuelle à l'apparition d'un stimulus auditif, et réciproquement... Mais l'artiste lyrique est souvent... un être en mouvement. Volontairement (par des gestes ou dans le cadre de la mise en scène) ou involontairement (par des mouvements involontaires), le chanteur "bouge". Y-a-t-il des modifications perceptives visuelles ou auditives en présence d'une activité motrice et inversement ?

En 2006, Jessica Phillips-Silver, Laurel J. Trainor montrent que les mouvements du corps ont une influence sur la perception auditive et la perception du rythme.

En 2011, après plusieurs études concernant la relation entre le regard et l'implication motrice du spectateur d'un tableau – études qui utilisent souvent les découvertes de Giacomo Rizzolatti sur les neurones miroir - David Freedberg Fortunato Bataglia et Sarah H. Lisanby analysent l'implication motrice déclenchée en regardant des tableaux de Michelangelo et Bellini. Ils constatent qu'il y a, à la fois, une correspondance congruente entre l'ampleur du mouvement surpris dans le tableau et l'activité corticale motrice, et à la fois, une corrélation entre la qualité esthétique de l'image et l'implication perceptive du spectateur.

Le mouvement semble donc, à son tour, influencer sur la perception de l'image et du son.

4. L'intervalle extrapolé, instrument d'analyse et de gestion "multitâches" de l'information dans le cadre d'un événement artistique complexe, comparable à un objet multisensoriel.

Pour pouvoir quantifier la quantité d'informations dans un spectacle et moduler ainsi sa qualité et sa réception, nous proposons un concept que nous considérons « *aussi bien valable dans la poésie que dans l'architecture, dans la peinture que dans la danse* » (Souriau 1947, 120). Ce concept pourrait faire partie d'un « vocabulaire commun » et faciliter ainsi le fonctionnement des « lois de proportion ou des schémas de structure » dans le spectacle. Ce concept, nous l'appellerons « intervalle extrapolé ». Moyen d'exploitation verticale, il pourrait mesurer le temps écoulé entre deux événements de nature différente; la "distance" entre un son et une lumière, un rythme sonore-visuel, le temps écoulé entre un mouvement et un sourire... Nous pensons qu'il ne devrait pas « fonctionner » à plein temps pour ne pas tuer toute inspiration et élan d'improvisation. Cependant, il pourrait intervenir là où l'information risque d'être trop dense, là où en essayant par exemple de « voir-écouter » tout deviendrait trop complexe et trop difficile. Car voir et écouter d'une manière simultanée c'est, d'une façon générale, percevoir des informations qui se croisent, s'influencent et ont un impact l'une sur l'autre...

Le lien vertical sur lequel l'intervalle extrapolé peut se greffer est le rythme. Ou bien... le rythme des rythmes... Car il ne s'agit pas d'une simple ligne des événements. Dans l'exemple de Michel Guiomar présenté plus haut, nous pouvons parler d'un rythme corrélé entre l'évolution de la lumière et l'évolution musicale. D'autant plus qu'elles sont organiquement liées.

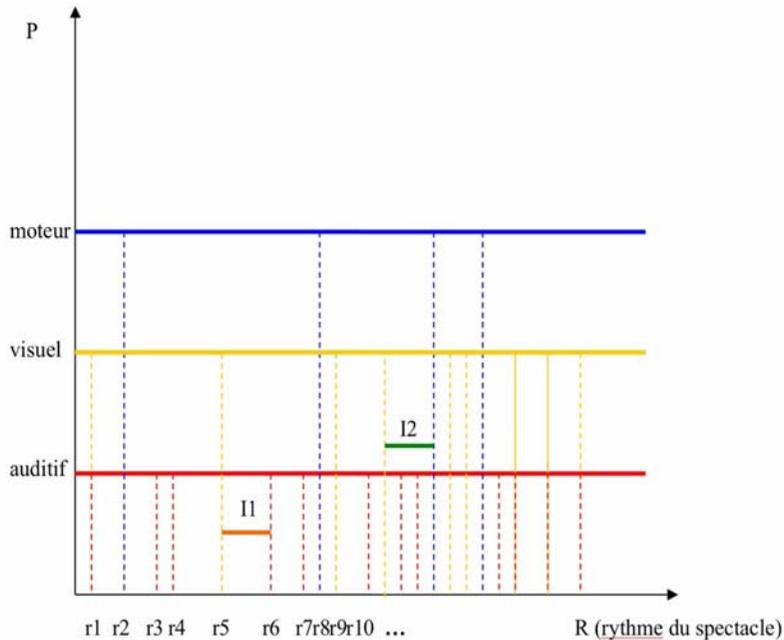


Fig. 1 : L'intervalle extrapolé

P = l'axe des perceptions,

R = l'axe des rythmes

r bleu = rythme du mouvement

r jaune = rythme des changements visuels

r rouge = rythme musical

r1, r2, ... rn = rythme du spectacle

I1, I2, = des espèces (visuel-moteur et visuel-auditif) d'intervalles extrapolés

Un rythme moteur, un rythme musical et un rythme plastique, trois « genres » de rythmes que nous pouvons observer dans la Fig.1. Toutes les autres natures rythmiques possibles se superposent dans le spectacle, en créant un rythme général, véritable respiration de l'être spectaculaire. Mais pouvons-nous parler d'une véritable « composition » des rythmes, ou s'agit-il simplement d'une simple association ? Est-il véritablement possible de parler d'un seul objet multisensoriel où plutôt multi-stimulateur, où nous ressentons une association plus ou moins subjective de plusieurs niveaux artistiques juxtaposés sans interférence et influence perceptive mutuelle ? Les quelques témoignages mentionnés dans ces pages laissent imaginer que l'idée du spectacle vu comme "objet cohérent multisensoriel" ne serait

pas dénuée de sens. Que le visuel, l'auditif et le mouvement se composent, s'influencent, consciemment ou pas.

De quelle manière une pensée rythmique globale influencerait-elle la perception du spectacle? Cela pourrait-il aider l'interprète à mieux comprendre / mémoriser, par exemple, sa mise en scène ? Cela pourrait-il aider l'élève à apprendre plus facilement?

Ces questions nous font rêver de procédés mnémotechniques, et après ce regard furtif porté vers les sciences modernes, retourner encore vers le Moyen Âge et la Renaissance...

References

- Barbe, Michèle (dir.). 1999. *Musique et arts plastiques I*. Paris : Université Paris-Sorbonne, OMF.
- Bateson, Gregory. 1979 (1984). *La nature et la pensée*. Seuil. (traduction française)
- Bosseur, Jean-Yves. 1998 (2006). *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. Paris : Minerve.
- Changeux, Jean Pierre et Paul Ricoeur. 2000. *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*. Paris : Odilie Jacob.
- Changeux, Jean Pierre. 2006-2007. *Communications Cellulaires*, cours donné au Collège de France.
- Ducowson, Stéphane. 2006. « Les mathématiques des frontières floues ». *Pour la science* n°350, Paris.
- Freedberg, David et Vittorio Gallese. 2008. "Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo psservando le opere d'arte", dans *Prometeo*, Anno 26, n° 103:52-59.
- Freedberg, David, Fortunato Bataglia et Sarah H. Lisanby. 2013. *Corticomotor Excitability during Observation and Imagination of a Work of Art*. *Frontiers in Human Neuroscience*.
- McGurk, H. et J. MacDonald. 1976. *Hearing lips and seeing voices*. *Nature*, 264, 746-748. <http://www.nature.com/nature/journal/v264/n5588/abs/264746a0.html>
- Moran, Z.D., P.M. Bachmann, T.D. Cannon, Pham, P., Shams, L. 2013. "Multisensory encoding improves auditory recognition. » *Multisensory Research*, 26(6): 581-592.
- Murray, M. M., S. Molholm, C.M. Michel, Ritter W. Heslenfelddj, D.C. Javitt, SCHROEDERCE, FOXE JJ *Grabbing your ear: rapid auditory-somatosensory multisensory interactions in low-level sensory cortices are not constrained by stimulus alignment*. *Cereb Cortex*, 2005,15: 963-974.
- Parrat, Jacques. 1987. *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*. Nice : Z'éditions.

- Phillips-Silver, Jessica et Laurel J. Trainor. 2007. "Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement", *Cognition* 105, dans *Elsevier*, 533–546.
- Shams, L. 2002. "Integration in the brain: The subconscious alteration of visual perception by cross-modal integration." *Science & Consciousness Review*, October, No. 1, 1-4.
- Souriau, Etienne. 1947. *La Correspondance des arts*. Paris : Flammarion.
- Zatorre, J. Robert. 2001. « Do you see what I'm saying? Interactions between auditory and Visual Cortices in Cochlear Implant Users». *Neuron*, Vol. 31, 13–14, July 19.