

Les objets (sonores) du transport (esthétique)

Loig Le Bihan

Après le sublime, on se trouve après le vouloir.
Jean-François Lyotard¹

Dans un texte de 1976 au titre simplissime, « Ecoute », Roland Barthes constate :

[...] alors que pendant des siècles, l'écoute a pu se définir comme un acte intentionnel d'audition (écouter, c'est *vouloir* entendre, en toute conscience), on lui reconnaît aujourd'hui le pouvoir (et presque la fonction) de balayer des espaces inconnus : l'écoute inclut dans son champ, non seulement l'inconscient, au sens topique du terme, mais aussi, si l'on peut dire, ses formes laïques : l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de superpositions, il y a un effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique ; par définition, l'écoute était *appliquée* ; aujourd'hui, ce qu'on lui demande volontiers, c'est de laisser surgir ; on en revient de la sorte, mais à un autre tour de la spirale historique, à la conception d'une écoute *panique*, comme les Grecs, du moins les Dionysiens, en eurent l'idée².

À partir de cette première distinction proposée par Barthes entre deux formes d'écoute si différentes, mais qui relevaient pour autant toutes deux d'une écoute globalement *sémiosique*, j'ai voulu proposer dans un précédent texte et dans le fil d'un propos de Lyotard sur la perception esthétique en régime « moderniste », de nommer *sublime* une forme d'écoute qui, au lieu de se

1. Jean-François LYOTARD, « Après le sublime, état de l'esthétique », dans *L'Inhumain*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 147-155.

2. Roland BARTHES, « Ecoute », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1982, p. 228-229.

monnayer immédiatement en sémioses, se sensibiliserait aux seuls *aspects* du sonore, tout en s'accompagnant d'une sorte de « relâchement » perceptif³.

Or c'est précisément sur cette question d'une *écoute esthétique* que je voudrais revenir ici même, en m'interrogeant sur son procès et ses conditions d'induction. Du régime de l'écoute appliquée à celui de l'écoute panique jusqu'à celui que je désignais sans doute imprudemment, comme sublime, on passe progressivement d'une attention à visée cognitive (prête à rectifier les aspérités de la chose sonore au bénéfice de la « saisie » d'une bonne forme⁴) à une attention d'un ordre « aspectuel » (selon le mot de Genette) qui peut, dans les faits, si ce n'est en droit, considérer un objet sans se préoccuper le moins du monde de le reconnaître. Je veux simplement à cet égard, et en guise d'introduction, relater la fameuse anecdote concernant Gustave Courbet évoquée par Gérard Genette en ouverture du premier chapitre de *La Relation esthétique* : « On raconte que Courbet, travaillant un jour sur quelque paysage, s'avisait soudain qu'il peignait depuis quelques instants un objet lointain dont il

3. Voir Jean-François LYOTARD, « Après le sublime, état de l'esthétique », *op. cit.*, et Loig LE BIHAN, « Ecouter l'image. L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola », *Cinergon*, n° 17-18, 2003, p. 95-104 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01655350>.

4. « [L'enjeu] qui est celui des arts, surtout la peinture et la musique, l'enjeu ne peut être alors que d'approcher la matière. C'est-à-dire d'approcher la présence sans recourir aux moyens de la présentation. Nous pouvons parvenir à déterminer une couleur ou un son en termes de vibrations selon la hauteur, la durée, la fréquence. Mais le timbre et la nuance (et les deux termes s'appliquent, comme nous le savons, à la qualité des couleurs aussi bien que des sonorités), le timbre et la nuance sont précisément ce qui se soustrait à cette sorte de détermination. Il ne va de même des formes. On considère en général que la valeur d'une couleur dépend de la place qu'elle occupe parmi les autres sur la surface du tableau. Et qu'elle est ainsi dépendante de la forme que revêt celui-ci. C'est le problème dit de la composition, donc une affaire de comparaison. Nous pouvons difficilement saisir une nuance en elle-même. Cependant si l'on suspend l'activité de comparer et de saisir, l'agressivité, la *mainmise* (le *mancipium*) et la négociation, qui sont le régime de l'esprit, alors, au prix de cette ascèse (Adorno), il n'est peut-être pas impossible de se rendre disponible à l'invasion des nuances, de se rendre passible au timbre » (Jean-François LYOTARD, « Après le sublime, état de l'esthétique », *op. cit.*, p 151-152). Citant ce même fragment, j'écrivais : « Voilà donc ce que l'on pourrait nommer une *écoute sublime* : elle s'autorisera d'une *ascèse* de l'esprit pour obliger l'appareil perceptif à lâcher prise ; elle sautera le plan de l'assignation (appliquée ou panique) pour se faire purement esthétique » (Loig LE BIHAN, « Ecouter l'image. L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola », *op. cit.*, p. 100).

ignorait la nature. Il envoya quelqu'un sur place identifier cet objet. L'assistant revint : "Ce sont des fagots" »⁵.

La relation esthétique et les affects de vitalité

La relation esthétique, telle que définie par Gérard Genette, suppose en théorie deux dimensions corrélatives : d'une part, la mobilisation d'une attention focalisée sur les *aspects* des objets visés (Genette précise qu'il s'agit là d'une « perception sans identification pratique ») ; une deuxième dimension de la relation consiste cette fois en la considération des percepts issus de l'attention aspectuelle, considération qui mène le sujet à émettre une appréciation projective, à juger de l'agrément ou du désagrément procuré dans l'expérience esthétique. Mais, comme le dit encore Genette, le lien entre les deux dimensions de la relation esthétique n'est pas réciproque « car si l'appréciation esthétique dépend de l'attention aspectuelle, l'attention aspectuelle ne dépend pas de l'appréciation esthétique »⁶ — et il donne cet exemple du coup d'œil de l'expert qui convertira l'attention aspectuelle non en une appréciation esthétique, mais en une identification pratique. Il n'envisage apparemment pas que l'attention aspectuelle débouche sur autre chose que cette appréciation ou cette identification.

Il en vient ensuite à discuter l'épineuse question des qualités que comporteraient en eux-mêmes les objets susceptibles d'une telle appréciation esthétique, en cherchant à contrer le discours « objectiviste » pour faire droit à une approche relationnelle. Or, il me semble que dans cette controverse, il manque dans l'argumentaire de Genette une notion que l'on doit à Daniel Stern, celle d'« affect de vitalité ». Les affects de vitalité — dont Stern a expliqué l'importance dès *Le Monde interpersonnel du nourrisson*⁷ — se différencient des affects catégoriels darwiniens ou cartésiens en ce qu'ils constituent des affections issues d'une sensibilité exercée à l'endroit de l'aspectualité événementielle. Un visage peut être souriant et exprimer ainsi un « affect catégoriel », mais *ce* sourire se colore en son occurrence d'une modulation fine qui le fera s'esquisser progressivement ou apparaître soudainement, qui le fera

5. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art 2. La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 33.

7. Voir Daniel STERN, *Le Monde interpersonnel du nourrisson* (1985), Paris, PUF, coll. « Le fil rouge », 1989.

paraître aussi bien figé ou intense, durable ou évanescent et mènera celui qui l'aperçoit à des nuances parfois fort subtiles dans l'appréciation affective et dans la divination des intentions...

D'une manière générale, les affects de vitalité accompagnent et enveloppent les affects catégoriels, mais ils peuvent aussi s'expérimenter tout-à-fait indépendamment de la saisie d'un affect catégoriel. En effet, comme le précise Stern dans un ouvrage suivant intitulé *Le Moment présent en psychothérapie*⁸, ces affects de vitalité interviennent non seulement dans nos relations interpersonnelles, mais également dans la relation esthétique, et particulièrement dans notre relation aux arts « abstraits » : « Les affects de vitalité sous-tendent également l'appréciation de la plupart des formes artistiques abstraites dénuées de "contenu", comme la plus grande partie de la musique et pas mal de danse⁹. » Je le cite encore :

Par « affect de vitalité », j'entends les changements vécus subjectivement dans l'état affectif interne qui accompagnent le contour temporel du stimulus. L'aspect sensation des affects de vitalité se traduit mieux par des termes cinétiques tels que « surgir », « s'estomper », « éphémère », « explosif », « provisoire », « forcé », « accélération », « décélération », « paroxysme », « éclatement », « prolongé », « tension vers », « hésitant », « mouvement en avant », « mouvement en arrière », etc. [...] Les affects de vitalité sont intrinsèques à toute expérience sous toutes ses modalités et dans tous les domaines. Ils se produisent à la fois en présence et en l'absence d'affects catégoriques [sic]. Par exemple, un accès de colère ou de joie, une soudaine illumination, une série de pensées qui va s'accélération, une vague de sentiment évoquée par la musique, une soudaine douleur, une piqûre de narcotique, peuvent tous donner la sensation d'accès. [...] Et, à cause de nos capacités de transposition transmodale, un affect de vitalité évoqué par une modalité peut être associé à un affect de vitalité issu d'une autre modalité, ou d'un autre temps ou d'une autre situation¹⁰.

Dans le cadre de la relation esthétique ce sont donc, de mon point de vue, ces mêmes affects de vitalité expérimentés dans la phase de l'attention aspectuelle qui vont permettre au sujet de préciser son jugement esthétique dans le temps rétrospectif de l'examen et l'amener à attribuer illusoirement aux objets perçus un certain nombre de qualités qui sont autant de « prédicats » esthétiques, c'est-à-dire des concepts produits dans le *couplage* d'une qualité effective de l'objet

8. Voir Daniel STERN, *Le Moment présent en psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*, Paris, Odile Jacob, 2003.

9. *Ibid.*, p. 88

10. *Ibid.*, p. 86-87.

visé (une *sinuosité*, par exemple) et d'un affect de vitalité correspondant (un *sentiment d'équilibre*, par exemple). Si l'on pense l'expérience esthétique comme le lieu électif d'une perception *pleinement* affective, l'adjectif *gracieux* (selon l'exemple emprunté par Genette à Sibley) qui viendra dans le discours telle une sanction résultera alors d'un effort de nomination de ce couplage. Et seul le phénomène de l'« illusion esthétique » peut expliquer la méconnaissance de ce processus de « couplage » relationnel. Gérard Genette affirme donc, contre le propos « objectiviste » du philosophe Frank Sibley, que la *graciosité* n'est absolument pas une propriété *de* l'objet :

[...] le plus souvent [...] l'appréciation esthétique consiste en une activité « judicatrice » où l'exploration cognitive se mêle à l'appréciation affective dans l'attribution, fût-elle muette, de ce que Kant appelle pertinemment des *prédicats*. [...] Frank Sibley a traité ce point décisif sous le terme, évidemment objectivant, de « qualités esthétiques », comme opposées à ce qu'il nomme des « traits non-esthétiques ». [...] Selon Sibley, il faut distinguer plus avant parmi les propriétés perceptuelles, qui n'exercent pas toutes une action esthétique. Les simples « traits non esthétiques » sont des propriétés objectives qui s'imposent selon lui à la simple perception commune, comme le fait par exemple qu'un dessin soit anguleux ou sinueux. Les qualités esthétiques sont des traits qui exigent en outre de leur récepteur une forme de sensibilité particulière que Sibley appelle le « goût » ou le « sens esthétique » : c'est par exemple le fait de percevoir en outre qu'un dessin sinueux est (ou n'est pas) *gracieux*. La grâce est ici une propriété « émergente », c'est-à-dire en somme *sous-déterminée* par le trait non-esthétique de *sinuosité* qui en est la condition nécessaire mais non suffisante [...]. Pour en rester à l'exemple proposé par Sibley et simplifié par mes soins, il est assez évident que *gracieux* comporte un sème descriptif, portant sur une propriété objective — par hypothèse, *sinueux* — plus un sème d'appréciation positive [...]. Le même dessin, apprécié négativement, serait éventuellement qualifié de *mièvre* ou de *maniéré* [...] ¹¹.

Selon Genette, l'aptitude à qualifier esthétiquement et en pleine conscience un objet dépendrait alors d'une double compétence, à savoir une capacité de scrutation autant que de qualification. Pour compléter l'argumentation de Genette, j'introduis donc au cœur de sa chaîne démonstrative, le relais de l'affect — qui me semble manquer à sa place dans son discours, même si l'adjectif s'y glisse (et pas seulement « entre les lignes ») — car si la *sinuosité* comme propriété de l'objet « sous-détermine » bien la qualité esthétique de *graciosité*, c'est bien parce que l'attention aspectuelle est d'emblée et au plus haut point « affective » que la prédication qui s'en abstrait durant la phase

11. *Ibid.*, p. 111-114.

d'appréciation peut se raffiner en une nomination subtile qui viendra « sur-déterminer » la *qualification* esthétique. Si l'on suit Genette, en effet, ce qu'on nommera *relation esthétique* est bien constituée de deux phases, celle de l'attention et celle de l'appréciation. Mais, si l'on se souvient que l'attention aspectuelle ne se monnaie pas forcément en une appréciation esthétique et peut conduire à une identification pratique, on devra aussi considérer que la phase durant laquelle l'attention se porte entièrement sur les aspects des objets pour les « transduire » en affects de vitalité, et la phase où le sujet « traduit » ces affects en un jugement « nominaliste », si elles peuvent se *disjoindre* (cas de l'expertise), peuvent aussi se *distendre*. Contrairement à ce que laisse entendre Genette, ces phases se déroulent bien selon *deux temporalités distinctes* et la prise en compte d'une temporalité de l'*expérience esthétique* (dont Jean-Marie Schaeffer a récemment radicalisé la définition, du reste¹²) ouvre la possibilité d'une qualification plus précise de cette relation.

Le « moment présent » et l'attention aspectuelle

Le processus qui mène à l'élaboration d'un jugement esthétique suppose la prise en compte d'une expérience désormais passée (même si toute proche) et l'exercice d'une conscience réflexive. Pour se montrer capable de « nommer » ces fameuses qualités esthétiques — que la phase réflexive débouche sur de frustes « C'est beau ! C'est laid ! » ou qu'elle débouche sur une description particulièrement raffinée de ces qualités, voire sur ce que Genette appelle une « appréciation secondaire »¹³ —, il faut en effet un peu de temps. L'expérience aspectuelle, elle, est entièrement prise dans la *durée*. Elle ne peut se dérouler qu'au *présent* et dans le *moment* de l'expérience (dans une sorte de « présent perceptuel », dirait Paul Fraisse). On doit encore une fois à Daniel Stern — et

12. « Le cercle formé par cette attention complexe exercée pour elle-même et par le calcul hédonique évaluant cet exercice et modulant en retour le processus attentionnel définit l'expérience esthétique. Cela signifie qu'on ne peut la comprendre tant qu'on n'a pas réussi à rendre compte de ce cercle entre l'attention et le calcul hédonique. Mais cela signifie aussi que dès lors qu'on dispose d'une description satisfaisante de ce cercle on a compris ce qu'il y a à comprendre : car l'expérience esthétique est ce cercle et rien que ce cercle » (Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015, p. 249-250).

13. C'est-à-dire un mode d'appréciation relatif des objets (des œuvres en particulier) en tant qu'ils relèvent de telle ou telle catégorie. A ce sujet, voir. Gérard GENETTE, « Niveaux de réception », in chap. 3 in *L'Œuvre de l'art 2. La relation esthétique, op. cit.*, p. 223-251.

pour ma part je dois encore une fois à Raymond Bellour¹⁴ — de s'être penché très sérieusement sur ce qui se joue pour le sujet dans l'expérience et la remémoration de ce qu'il appelle des « moments présents ».

Daniel Stern nous rappelle que, dans notre vie vigile, et plus encore dans notre commerce avec les œuvres d'art, nous expérimentons une succession continue de « moments présents ». La présence à notre monde s'expérimente ainsi sur un fonds très régulièrement ponctué comme de trous expérientiels (durant lesquels nous agissons sans être conscients de nos actes ni de nos pensées) mais peut, dans certaines situations de « forte concentration ou de charge affective élevée », se voir en quelque sorte intensifiée. Les « moments présents » sont en général de courte durée, de l'ordre de quelques secondes (avec un maximum de dix secondes, nous dit Stern). Ils supposent une forme de prise de conscience « primaire » (*awareness*) et parfois (mais rarement) « réflexive » (*consciousness*) de l'expérience mondaine, entre deux envols de la conscience. Ces périodes intervallaires sont en elles-mêmes inaccessibles à la conscience aussi bien *sur le moment* que dans la remémoration. Les moments présents constituent donc des îlots d'expérience qui trouveront leur cohérence, leur unité, leur *gestalt* dans un « contour temporel » qui constitue la face « objective » de phénomènes qui s'articuleront, chez le sujet, en affects de vitalité. Écoutons Stern :

Ces contours temporels des stimulations influencent nos systèmes nerveux — si on veut — et sont transposés en contours de sentiments que j'appelle des « affects de vitalité ». Ils sont le complément des contours temporels. En d'autres termes, par contour temporel, j'entends les changements objectifs (mêmes petits) dans le temps (même court) d'intensité et de qualité de la stimulation (interne ou externe)¹⁵.

Selon Stern, donc, si les moments présents durent au maximum dix secondes (et en général plutôt de trois à quatre secondes), on peut parfois avoir l'impression — dans des situations, redisons-le, de forte concentration ou de forte charge affective — qu'un moment présent durera bien plus que la durée théorique de dix secondes. Et, pour exemplifier ces cas où le moment présent semble durer au-delà de ce qu'il devrait, il prend, et ce n'est pas anodin, l'exemple d'une expérience esthétique :

14. Raymond BELLOUR qui, dans son article « Daniel Stern, encore », a tenté d'élaborer à partir des nouvelles propositions de Stern (*Trafic*, n° 57, printemps 2006, p. 52-62.).

15. Daniel STERN, *Le Moment présent en psychothérapie*, op. cit., p. 86.

Par exemple, quand on regarde quelque chose de fascinant, mais où la scène ne change pas beaucoup, comme une éclipse de soleil, on peut sembler se perdre dans le moment présent pendant de longues périodes — trente secondes, voire plus. Mais à l'intérieur de cette phase de trente secondes, il se produit, toutes les quelques secondes, un léger changement de pensées, sentiments, actions, attitudes, etc. qui contribuent à renouveler ou réengager rapidement l'esprit. L'unité de base du moment présent est préservée, elle est seulement réappliquée plusieurs fois¹⁶.

M'appuyant sur ce que dit là Stern, je veux maintenant revenir à mon sujet et proposer que, en certains cas, l'attention aspectuelle relèvera d'une temporalité du moment présent et non d'une temporalité rétrospective ou prospective, et ne se monnera plus immédiatement en une appréciation esthétique, mais se *prolongera* le temps de ce qu'il faudra bien alors qualifier comme une *expérience*, dotée d'une durée, et non plus du mot ambigu de « phase ». Cette forme radicale d'expérience sera alors *a priori* propice à l'induction de ce que j'ai proposé par ailleurs de désigner comme des phénomènes d'« accordage sensoriel ».

Le transport esthétique, au risque du désaccord

Dans le cas où l'expérience aspectuelle se prolonge le sujet pourra être dit (d'une expression racinienne) *en proie à un transport* ; un « transport » que l'on ne dira pour autant pas classiquement « esthétique » puisque, durant le temps de ce transport, l'examen judiciaire — l'appréciation esthétique — sera indéfiniment repoussé. On pourrait alors parler (en une langue valéryenne) d'un *transport esthétique*, état dans lequel le sujet se rendrait plus sensible aux singularités aspectuelles des objets sonores et visuels, comme à la dimension « transmodale » des stimulations visuelles et auditives. Mais cet état, qu'on se le dise, est bien fragile. Un spectateur qui expérimente une telle exacerbation attentionnelle, une telle intensité sensible aux aspects sonores et visuels dans le procès même de leur transduction en affects de vitalité, sera du même coup particulièrement sensible non seulement aux *harmonies transmodales*, mais également aux *dysharmonies, décalages ou déphasages transmodaux*.

Pourtant, et si l'état en lui-même est bien fragile, je veux introduire ici cette idée que des *désaccords sensoriels* pourraient temporairement

16. *Ibid.*, p. 74.

s'expérimenter sans fatalement empêcher la reprise de l'état. En effet, un décalage ou un déphasage entre phénomènes sonores et visuels risque d'autant plus de se produire dans le cas où le moment présent se prolonge ou plus précisément se « réapplique », pour reprendre le mot de Stern. Dans ces cas, nous dit-il, le moment présent ne se prolonge pas réellement mais *semble* se prolonger car « l'oiseau de la conscience » plutôt que de quitter une branche pour une autre viendra se percher à nouveau comme au même « endroit ». En effet, le sentiment de continuité du moment présent « extensif » (celui qui dépasse les dix secondes) est illusoire et des périodes d'éclipse de la conscience se produisent bien (sauf peut-être dans les états de méditation, précise Stern). Or, comme toujours avec les phénomènes préconscients, ou, dans les termes de Stern, relevant d'une conscience primaire (*awareness*) plutôt que réflexive (*consciousness*), c'est précisément dans la rupture de l'état, aussi momentanée soit-elle, que l'on peut prendre conscience de ce qui se jouait jusque-là. Cela peut se vérifier dans d'autres types d'expérience psychologique ou physiologique. Octave Mannoni a par exemple fort justement indiqué combien, c'est dans le moment où, subitement, on se « désidentifie », que l'on peut se rendre compte que l'on était jusque-là pris dans la continuité d'une identification inconsciente¹⁷. Jean-Marie Schaeffer a, quant à lui, décelé le symptôme même de l'efficace fictionnelle au cinéma dans les phénomènes de « transfert perceptif », et lorsque les « réactions motrices » qu'ils favorisent mènent à une rupture ponctuelle de l'immersion fictionnelle à cause de ce qu'en anglais on désigne parfois comme un *startle effect* (« effet de sursaut »)¹⁸. De même, dans le cadre de ce que je nomme un transport esthésique, c'est à cause du désagrément conscientisé engendré par la sensation d'un *désaccord* entre image et son, que l'actualité du transport se signalera, au risque de la rupture mais tout autant d'une acquiescement au « réengagement », comme dit Stern.

17. Voir Octave Mannoni, « La désidentification », dans J. CONTRERAS *et al.*, *Le Moi et l'Autre*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985, p. 59-79 ; et Loïg LE BIHAN, « De l'exercice identificatoire au cinéma », dans J.-P. BERTIN-MAGHIT et G. SELIER (dir.), *La Fiction éclatée*, vol. 2, Paris, L'Harmattan/INA, coll. « Les médias en actes », 2007, p. 103-118.
18. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 157-159 ; et Robert BAIRD, « The Startle Effect : Implications for Spectator Cognition and Media Theory », *Film Quarterly*, vol. 53, n° 3, 2000, p. 12-24.



Illustration 1 : photogramme tiré de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002)

En guise de vérification, je voudrais prendre exemple d'un plan « prolongé » qui peut à mon sens donner à expérimenter cet effet de désaccord, pour peu que l'on soit engagé dans le transport. Il s'agit d'un très long plan dans *Gerry* de Gus Van Sant (2002) inspiré d'un plan issu du cinéma de Belà Tarr où les deux personnages marchent de concert dans le désert. Nous voyons en plan rapproché leurs deux visages en mouvement et entendons le bruit de leurs pas sur un sol de gravillons. Si le spectateur « lâche prise » (et le film y conduit dans la mesure où l'enjeu narratif du plan, bien vite, s'exténue), le plan pourra induire un « accordage sensoriel » dans l'effet d'un calage rythmique entre les mouvements des têtes vues de profil et les bruits de pas. Or, en certains moments, il se produit (dans mon expérience du moins, je ne crois pas qu'elle soit solitaire) des effets de déphasage entre le rythme de balancement des visages et la cadence des bruits de pas (illustrations 1 et 2). L'effet est toujours de courte durée, mais assez net me semble-t-il pour rendre l'effet du transport quelque peu conscient dans son éclipse même.



Illustration 2 : photogramme tiré de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002)

L'induction sonore du transport

La question qui me taraude alors — une fois proposé cette hypothèse d'un transport esthésique — est la suivante : quelle conditions faut-il, au-delà d'une certaine disposition et d'une disponibilité certaine, pour que le spectateur puisse expérimenter ce transport, ou plutôt quelles seront les conditions qui faciliteront l'induction d'un tel état de réception, d'ivresse prolongée des sens ? Sans doute faut-il que le spectateur puisse (et le veuille bien) concentrer son attention sur l'aspectualité des images et adopter une attention « pleinement » esthétique (aspectuelle *et* affective), mais il faut également que cette forme d'attention ne se résolve pas immédiatement en une appréciation esthétique (ou « artistique »¹⁹) qui restaurerait la prééminence des processus cognitifs. Il faut un « lâcher prise » perceptif pour que la relation esthétique ne se convertisse pas immédiatement dans l'émission d'un jugement critique mais que puisse se prolonger le temps de la jouissance proprement *esthésique*. Du côté de la forme, et si l'on suit le raisonnement de Stern, l'état de transport esthésique est sans doute susceptible d'être induit par des films relevant plutôt du « pôle » expérimental (Noguez), où « triomphe la fonction poétique »²⁰. Mais si l'on tient compte de la prégnance des habitudes des spectateurs, et notamment de la difficulté de se rapporter à des images sur le mode d'une « irréférence », comme dit Noguez, dès lors que celles-ci « représentent », on pourra également poser l'hypothèse selon laquelle c'est peut-être bien plus souvent par l'*entremise* du sonore que l'induction du transport s'amorce. Pourquoi dire cela ? Parce que les « contours » des phénomènes sonores sont intrinsèquement « temporels ». Les objets sonores *sont* des objets temporels, les objets visuels pas nécessairement. Et si le transport esthésique désigne une expérience basée sur la *transduction continue en affects de vitalité de stimuli (aux contours temporels)*, il est fort probable que l'induction du transport esthésique et surtout

19. Voir. Gérard GENETTE, « La fonction artistique », chap. 3 in *L'Œuvre de l'art 2. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 149-274.

20. « Voilà maintenant que le pôle expérimental du cinéma nous apparaît mieux : lieu d'une exclusion et d'un retrait, lieu de l'art par excellence (c'est-à-dire de la mise en forme et de la subjectivité – et par là de la subversion), triomphe de la fonction poétique et d'un rapport au temps qui, à tous les sens, *excède* le récit, il pourrait, en résumé — et pour terminer par une sorte de mot d'ordre (ou plutôt de désordre) — être dit un cinéma de l'*irrévérence* (car il n'a de comptes à rendre à personne) et de l'*irréfèrence* (puisque ses « signes » visent moins leurs référents qu'eux-mêmes) » (Dominique NOGUEZ, « Le pôle expérimental », *Revue d'esthétique*, n°6, 1984, p. 15).

son maintien dans le temps en passera bien souvent, avant que l'accordage sensoriel ne s'établisse, par une *écoute esthétique*²¹.

Après ce long mais, je crois, nécessaire exposé, j'en viens donc enfin à la question des caractéristiques formelles et phénoménales des sons susceptibles d'induire et de prolonger le transport esthétique. J'ai choisi de m'intéresser spécifiquement aux objets sonores du transport, cette fois au sens le plus concret du terme, car il me semblait intuitivement que j'avais gardé des souvenirs particulièrement marquants de moments vécus à l'occasion de scènes présentant d'une manière accentuée ce type de situation narrative. Au cinéma, en effet, la situation narrative du transport est souvent soit narrée, raccourcie (présentée sous forme de « séquences ordinaires », voire de « séquences par épisode », aux sens metzien) ou au contraire restituée sous forme de « scènes » et donc données à vivre en « temps réel »²². Mais, dans certains cas, il semble que la volonté du cinéaste soit d'insister sur l'épaisseur temporelle de ces moments et de produire un sentiment équivalent à ce que l'écrivain tente lorsque le temps de la narration semblera plus expansé que celui de l'histoire, dans ce que Genette appelle la « scène ralentie »²³.

Je pense d'abord à la scène « déambulatoire » de *Gerry*, bien évidemment, mais aussi aux scènes suivantes qui nous montrent des personnages « se transportant » (et dont la seule évocation devrait suffire aux lecteurs qui les ont encore en mémoire). Je pense au personnage inquiétant de Jean qu'on accompagne dans les longues scènes en voiture de *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1999), de Danny sur son tricycle dans les couloirs de l'hôtel

21. Un type d'écoute qu'on distinguera de l'« écoute réduite » (Schaeffer) en ce qu'elle dépend moins d'une *epoché*, d'une rupture intentionnelle, vis-à-vis d'une écoute indiciaire ou sémiotique, que d'une *askêsis*, d'une mutation involontaire de l'écoute en l'expérience phénoménologique d'un « ouïr » d'un type plus contemplatif que réflexif. On se souviendra à cet égard que la prise de conscience de la possibilité d'une écoute réduite vient à la suite d'« exercices de rupture », selon la formule de Schaeffer, à savoir l'écoute de sons artificiellement dénaturés au moyen de procédés de laboratoire en vue de leur étude. Cf. Michel CHION, chap. 1 « A la recherche de l'objet sonore », in *Guide des Objets Sonores* (1983), Paris, Buchet-Chastel/INA, coll. Musique », 1995, p. 18-35 ; et Pierre SCHAEFFER, *Traité des Objets Musicaux. Essai Interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.

22. Sur ces notions, voir Christian METZ, « Problèmes de dénotation dans le film de fiction » (1966), dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (1968), Paris, Klincksieck, 2003, p. 111-146.

23. Voir Gérard GENETTE, « Durée », chap. in *Discours du récit. Essai de méthode* (1972), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2007, p. 91.

Overlook (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), de l'admirable mère qui, à longueur de scènes, rame interminablement pour aller chercher de l'eau sur le continent puis la ramener sur l'île « nue » (*L'île nue*, Kaneto Shindo, 1960). Il me semble que dans toutes ces scènes — aussi éloignés soient les films à tout point de vue — la situation narrative à chaque fois s'exécute dans une mise en scène qui vise à faire expérimenter plus *intensément* la durée et à induire cette forme de transport, au sens figuré d'une exaltation, que parfois le transport, au sens littéral, procure. Dans tous les exemples que je viens de donner, le traitement sonore joue un rôle important et les sons, tels que privilégiés ou « traités », le sont dans le sens d'un affaiblissement du souci de la source et d'un renforcement d'une phénoménalité inductive.

Conclusion

Mais alors quelles seraient les caractéristiques communes à tous ces sons, à toutes ces bandes sonores ? Voici, pour finir et à la volée, une série de propositions que je mets en suspens. Pour participer à l'induction d'un transport esthésique, les phénomènes sonores devront favoriser : 1° l'abandon de l'écoute assignative (appliquée ou panique) ; 2° la concentration de l'écoute sur l'aspectualité ; 3° la transduction des aspects perçus en affect de vitalité ; 4° l'intensification, voire la prolongation, du moment présent. Reste alors à considérer les caractéristiques des sons susceptibles de produire cette phénoménalité en distinguant d'une part les qualités « naturelles » attachées à certains sons et, d'autre part, leur « traitement ». Certains « objets » sonores en effet produisent « naturellement » des phénomènes sonores : 1° omnidirectionnels (sons graves) et donc susceptibles d'être plus facilement désindexés de leur source ; 2° d'une portée dynamique réduite qui favoriseront une habitude progressive ; 3° aux profils progressifs (en terme d'intensité, de volume, de tonalité, de cadence) ou en forme de boucle, qui favoriseront le phasage, et ce, parfois, jusqu'à l'extrémité d'une « adaptation sensorielle ». Le traitement sonore pourra encore modifier l'aspectualité de certains sons, et partant leur phénoménalité, dans le sens d'une plus grande efficacité inductive, soit via 1° une « dénaturalisation » qui incitera à une attention plus aspectuelle (jeu sur la réverbération, sur l'étagement des plans sonores...), soit via 2° une amplification (intensité, volume) qui incitera à une focalisation auditive sur ces phénomènes sonores dont l'aspectualité « naturelle » sera potentiellement plus inductive.

Université Paul Valéry Montpellier 3
Avril 2008-juin 2018