

La sonification, une remédiation de l’empreinte

La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte, de Georges Didi-Huberman, Éditions de Minuit, 379 p.

Lorella Abenavoli

Number 236, Spring 2011

Arts, technologies et relations hybrides

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64184ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Abenavoli, L. (2011). La sonification, une remédiation de l’empreinte / *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, de Georges Didi-Huberman, Éditions de Minuit, 379 p. *Spirale*, (236), 47–49.

La sonification, une remédiation de l'empreinte

PAR LORELLA ABENAVOLI

LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT. ARCHÉOLOGIE, ANACHRONISME
ET MODERNITÉ DE L'EMPREINTE de Georges Didi-Huberman
Éditions de Minuit, 379 p.

Parler d'empreinte sous l'angle d'une institution de l'image, c'est dire que l'empreinte offre à la notion d'image en général un modèle constitutif, un paradigme.

— Georges Didi-Huberman

La ressemblance par contact de Georges Didi-Huberman entreprend une archéologie de l'empreinte comme geste fondateur de l'image et comme paradigme de la forme en art, à la lumière de laquelle il revisite les notions de figure, forme, symbole, imitation, idée et image. Plusieurs fils sont tressés pour former une pensée complexe, sensible et solidement étayée par des références issues de différents domaines et témoignages : anthropologie, histoire de l'art, art et philosophie. Le titre contient tout entier son objet. La ressemblance, qui oscille entre les notions d'imitation et de figuration, évoque l'une et l'autre, moins marquée par une histoire de l'art que par une phénoménologie de la perception. Le contact, geste fondateur de l'empreinte, ou encore le tact, le toucher donc, que l'on retrouve dans la *main négative* de l'art pariétal, constitue l'une des premières formes symboliques, l'une des premières images issues du double mouvement du toucher de la main contre la paroi et de son retrait après avoir été empreinte sur la roche.

LE PARADIGME DE L'EMPREINTE

Bien que l'empreinte soit au cœur du texte de Didi-Huberman, son titre pointe la « ressemblance ». Il interroge ainsi la représentation et la figure à travers l'empreinte, processus et procédure, nous dit-il, où le contact engendre presque organiquement la forme. De ce toucher, de cette pression originelle, qui laisse la trace d'une forme vide comme matrice pour sa reproduction, naît le symbole, celui qui réunit le vivant et le mort en son creux, ouvrant sur l'anachronisme du disparu et du présent ou de l'Autrefois et du Maintenant. Orientant dès la deuxième partie du livre la question de l'empreinte vers le domaine de la sculpture, Didi-Huberman en constate la pratique insistante et récurrente, tout en pointant

comme paradoxe un déni de son existence et de sa valeur, tant dans les discours des théoriciens de l'art que dans ceux des artistes qui la pratiquent. Ce refoulé artistique culmine dans l'œuvre de Rodin à laquelle est consacré le huitième chapitre de l'ouvrage. Depuis *L'âge d'airain*, qui avait été le fruit d'une polémique accusant le jeune artiste d'avoir moulé sa sculpture sur le modèle vivant, jusqu'à son atelier de Meudon, véritables archives cachées de moulages de plâtres, la carrière artistique de Rodin a été dominée par une pratique de l'empreinte, qu'il renie dans les nombreuses entrevues qu'il a données. Si Didi-Huberman observe cette position paradoxale entre pratique et discours théorique, c'est pour mieux saisir la façon dont l'empreinte ressurgit dans la sculpture du xx^e siècle, retrouvant dans l'œuvre de Marcel Duchamp la co-présence de toutes ses complexités.

En redécouvrant l'empreinte et en l'envisageant comme paradigme d'une pensée de la forme en art, Georges Didi-Huberman met en cause l'héritage humaniste renaissant de l'histoire de l'art, estimant que la grande difficulté de cette discipline à intégrer la démarche heuristique de la pratique de l'empreinte, provient d'une posture idéaliste présentant l'œuvre d'art comme forme issue de l'idée et de l'imitation entendue comme invention. Or au sein de ce modèle idéaliste, l'empreinte appartiendrait à la copie et sa forme se constituerait non dans l'idée mais dans l'expérience, s'opposant sur ce plan au postulat vasarien. C'est ainsi que cette pratique fondatrice est restée étrangère aux discours dominants sur l'art. La censure dont elle a fait l'objet constitue un positionnement fort de l'auteur comme historien de l'art.

Si ce livre ouvre de nombreuses questions fondamentales quant à l'art, c'est le modèle paradigmatique de l'empreinte développé dans les deux premières parties de l'ouvrage que je reprendrai ici pour aborder une autre pratique : l'art audio. Comment et pourquoi partir d'une pratique aussi archaïque et « matérielle » pour interroger les arts du son ? On peut envisager ces pratiques artistiques

du sonore comme naissant elles aussi du processus et des procédures de l’empreinte. L’analyse des techniques de captation et d’enregistrement révèle ce qui survit de cette pratique archaïque dans les dispositifs des arts audio, et pose les bases d’un questionnement du sonore électronique et numérique comme art de l’image.

L’ENREGISTREMENT AUDIO : UNE EMPREINTE TEMPORELLE

L’enregistrement est introduit comme synonyme de l’empreinte en conclusion de la première partie de l’ouvrage intitulée « L’empreinte comme paradigme » : « *au-delà du strict domaine anatomique, c’est, je crois, toute la “signature du monde”, toute l’“écriture des choses” — pour reprendre deux expressions chères à Michel Foucault — que l’empreinte aura investie de sa capacité d’enregistrement matériel du direct.* » L’enregistrement qui vient clore ce chapitre ouvre, pour notre propos, celui de la captation. « Capter » signifie étymologiquement « chercher à saisir » des événements qui généralement relèvent du flux. Les capteurs audio, que l’on appelle plus communément les microphones, saisissent les mouvements de l’air produits par des sources sonores (voix, bruits de toutes sortes). Le son fait vibrer la membrane du micro, vibrations qui se transforment en courants électriques dirigeant une aiguille, un bras magnétique, un numériseur pour inscrire et conserver ces mouvements originaux sur des supports et pouvoir les faire rejouer en transformant à nouveau ces enregistrements (ces archives donc) en courants électriques, lesquels feront vibrer la membrane des haut-parleurs qui vont à leur tour restituer la captation réalisée.

Bien que l’empreinte soit au cœur du texte de Didi-Huberman, son titre pointe la « ressemblance ». Il interroge ainsi la représentation et la figure à travers l’empreinte, processus et procédure, nous dit-il, où le contact engendre presque organiquement la forme.

Ce que techniquement le microphone capte, c’est une vibration émise par un corps et transmise par l’air. Ce que phénoménologiquement il saisit, c’est une vibration de la matière vivante, qui nous « touche à distance », une distance entre la source et notre corps que l’air lie cependant intimement. La caresse de l’air prolonge et transmue ce mouvement en une onde sonore qui nous touche. La membrane du microphone qui ondule prend l’empreinte temporelle de la vibration de la matière et devient le moule ou la matrice de cette *forme temporelle* qu’est le son, qui sera ensuite diffusé. Le son émis par le haut-parleur n’est pas autre chose que le tirage « positif » issu de la matrice négative de l’empreinte temporelle inscrite analogiquement ou numériquement sur un support.

LA SONIFICATION : UNE REMÉDIATION DE L’EMPREINTE

Le microphone nous permet de comprendre de quelle façon il joue le rôle de « moule mouvant » saisissant l’empreinte elle-même mouvante du phénomène sonore. Nous comprenons aussi comment les gravures sur supports, reproduisant ces ondulations de l’air, enregistrent, fixent et conservent l’empreinte de ces sons en jouant le rôle de matrice, ce qui aura permis au *xx^e* siècle la reproduction analogique puis numérique des formes sonores captées que nous écoutons et réécoutons sur nos divers lecteurs de son. Pierre Schaeffer avait saisi le premier dans les années 1950 cette matérialité du sonore. En nommant ces empreintes des *sons concrets*, il parlait plutôt du support pouvant être découpé, copié, collé, inversé... bref, travaillé à partir de la matérialité de ses empreintes.

Ce processus identifié, on peut poursuivre avec les procédés de création qui donnent forme au médium sonore, mais dont la forme d’origine n’est pas le son. En effet, les variations de la température de l’air, la croissance des végétaux, les trajectoires des particules cosmiques, la variation des marées océaniques, le déplacement des nuages, la circulation sanguine, les ondes électromagnétiques ainsi que les interactions de toutes ces manifestations entre elles constituent un échantillon des formes temporelles de la matière qu’ont *empreintes* de nombreux artistes contemporains, dont Bill Fontana (*Sound Island*, 1994), Magali Babin (*Léau Fi, composition pour aquarium*, 2010), Jean-Pierre Aubé (*V.L.F. Natural Radio* — 2000-2004), Nicolas Reeves (*La Harpe à nuages*, 1997), Peter Sinclair (*Road Music*, 2008), Caroline Gagné (*Cargo*, 2011), Christina Kubitsch (*Promenades électriques Montréal*, 2008),

Lorella Abenavoli (*Le Souffle de la Terre, Étude n° 6*, 2007). Les techniques de captation du mouvement utilisent divers senseurs selon la nature de la forme temporelle que l’on souhaite empreindre. On fera ainsi appel à des capteurs de mouvement, de vitesse, de lumière, de température, etc., qui sont autant de matrices *empreignant* diverses formes sonores. Cependant, la révéla-

tion de ces formes exige des procédures techniques complexes, d’autant que les étapes de mise en forme sont multiples et les techniques plurielles. Si le moment de la saisie est fondamental dans l’art audio, le dispositif de *transduction* (Louis-Claude Paquin, 2006) des données l’est tout autant. Parmi les techniques qui permettent la transformation des flux en sons, les procédés numériques jouent un rôle fondamental dans l’émergence des œuvres temporelles. La transformation des empreintes temporelles en code binaire réoriente la matrice vers de nouveaux possibles car elle peut être réinterprétée de multiples façons. Le positif, soit la matière à laquelle la matrice donne forme, ici le son, peut prendre plusieurs formes. À l’inverse, ces mêmes capteurs nous permettent de saisir temporellement des formes a

priori fixes en « cartographiant » leur surface ou leur épaisseur. C'est ce qu'on appelle le *mapping*. En effet, on peut se saisir de la forme de n'importe quel objet à toutes les échelles et procéder à une empreinte de sa surface ou de son volume, numériser ces données et les transformer en un format « interprétable » acoustiquement, comme l'ont démontré Jocelyn Robert (*L'origine des espèces*, 2006), Atau Tanaka (*Bondage*, 2004) et Louis Ouellet (*Projet-fleuve. Beau Fleuve 2*, 2010-2011).

Ce sont ces procédés multiples, qui transforment des empreintes de flux en sons, que l'on nomme *sonification*. On s'aperçoit que les procédés sont presque infinis mais il semble y avoir une constante : tout comme le bronze ou le plâtre pour la sculpture, l'encre pour la gravure et la lumière pour le cinéma, le son est un matériau privilégié

pour prendre l'empreinte temporelle des divers flux et en produire une image.

Mais pour comprendre comment le son produit des images, il faudrait aborder les différents types de transduction opérés par les artistes ainsi que les diverses catégories de sonification, c'est-à-dire les différentes procédures d'empreintes sonores, et comprendre comment se constitue la forme. En embrassant la dimension temporelle, le médium sonore ouvre de nouveau la notion de forme au-delà des entités solides et identifiables qu'elle désignait auparavant dans les arts visuels. L'empreinte proposée comme paradigme par Georges Didi-Huberman nous donne la possibilité de penser l'émergence du médium sonore comme producteur d'images, en l'inscrivant dans la longue histoire artistique de la ressemblance par contact. †

L'architecture dynamique DOSSIER de Lynda Gaudreau

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

OUT OF GRACE de Lynda Gaudreau et de la compagnie De Brune

Présenté à la galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, du 3 novembre au 11 décembre 2010.

Artistes : Alexandre David, Jérôme Fortin, Aude Moreau, Yann Pocreau et Chih-Chien Wang •

Interprètes : Karina Iraola, Anne Thériault, Émilie Morin, Amélie Bédard-Gagnon, Marilyne St-Sauveur,

ainsi que vingt-trois stagiaires interprètes et figurants. • Assistants à la création : Matteo Fargion

et Anne Thériault • Éclairages : Alexandre Pilon-Guay • Conception sonore : Alexandre St-Onge.

Éclats d'un autre monde qui serait harmonieux (ou pas), mouvant et tout entier inscrit dans un programme : de Steve Reich au pluralisme festif des productions festivières, de John Cage à RadioHead, en passant par Kafka, par Mauricio Kagel ou par William Forsythe, « penser » en musique, en arts multidisciplinaires comme en danse, a fait surgir des formes imprévues, aux objets autonomes capables d'investiguer le monde. Dans *L'Homme nu* (1971), Lévi-Strauss énonçait que le projet structuraliste était de « découvrir pourquoi des œuvres nous captivent, non d'inventer des excuses à leur peu d'intérêt », et « l'homme structural » (1964) de Barthes allait fournir quantité de modèles

dûment observés, mais aussi montrer les limites de cette approche. En danse, la chorégraphe Lynda Gaudreau se sert de relations hybrides de simultanéité et de concomitance, en les inscrivant sur une partition : une fois le matériau dégagé, que peuvent valoir l'œuvre ainsi ouverte et l'appareil spatiotemporel où se distribuent tâches, formes et parcours ? Les notions d'instruction et de contrôle y figurent en points de mire. Où en sont alors les rapports entre manipulateurs et les corps captifs de ces objets construits, potentiellement aliénants/aliénés, « engrammés » dans un système de création plus esthétique que conceptuel, plus formaliste que minimaliste, mais aussi écologique et social ?