

Immersion marquante dans *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps* de Lorella Abenavoli

Louise Boisclair

Numéro 132, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90984ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN


0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Boisclair, L. (2019). Compte rendu de [Immersion marquante dans *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps* de Lorella Abenavoli]. *Inter*, (132), 70–75.



IMMERSION MARQUANTE DANS VERTICALE, L. SON D. LA M..TÉ. D. .A SÈVE D..S UN A.BRE AU PR..TEMPS DE LORELLA ABENAVOLI

► LOUISE BOISCLAIR

Cet article¹ examine l'écoute marquante de *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps*, une installation sonore de l'artiste plasticienne et sculpteure électroacousticienne Lorella Abenavoli². Ancrée dans une approche expérientielle de l'écoute, cette analyse expose le vocabulaire des sons relevés, propose une mise en mots de leur écoulement, puis décline leur sémiose (dynamique du sens) à l'aide de la notion d'interprétant de Charles Sanders Peirce. Cet acte de connaître entre en écho avec la sémiotique du son de Jacques Fontanille et celle de Jean-François Bordron.

> Lorella Abenavoli, *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps*, (bas-relief plâtre et dispositif audio à 7 canaux, 42 haut-parleurs, 7 amplificateurs, ordinateur, carte son), 2014.

VERTICALE, L. SON D. LA M..TÉ. D. .A SÈVE D..S UN A.BRE AU PR..TEMPS

Conjuguant des dimensions plastiques et sculpturales, technologiques et électroniques, *Verticale* nous invite à écouter le flux d'un arbre grâce à la transduction³ de ses fréquences captées par auscultation. Des multiples médiations technoartistiques ressort l'atmosphère singulière de son réveil au printemps. De l'auscultation du flux d'un érable québécois à l'écoute de la composition sonore, de la prise d'empreintes d'une écorce à sa fixation dans le plâtre, de l'entre-deux d'assemblages techniques (fil, matière, métal, électronique) et d'agencements de fréquences (son, rythme, mouvement) aux affects (force, qualité, intensité) qui les traversent, chaque son, chaque empreinte, chaque conducteur, chaque partie dans le tout, transportent l'intention d'Abenavoli. Ici, le son éclate, telle une fission, avec scintillements et résonances ; là, il se cristallise et se répand dans une forme fluide et invisible ; plus loin, il constitue une enveloppe où différentes tonalités et hauteurs fusionnent et scintillent. Non seulement ce corps sonore révèle des aspects inaccessibles de la nature, mais il anime aussi le triptyque installatif qui se décline comme suit.

L'installation se compose de trois parties intrinsèquement liées. Tout d'abord, le dispositif central de spatialisation⁴ sonore cylindrique consiste en un mobile suspendu d'un diamètre de 2,5 mètres sur environ 4 mètres de hauteur. Il rattache 42 haut-parleurs répartis sur six niveaux circulaires. Pour favoriser l'écoute, l'artiste a prévu une ouverture qui permet d'entrer dans cette structure. Puis, en suspension également, un élément de huit plateaux, haut de 1,5 mètre, rassemble l'électronique et l'informatique de l'installation. Enfin, la dernière partie, mais non la moindre, un bas-relief en plâtre d'environ 1,8 sur 1,6 mètre, accroché au mur, expose les empreintes de l'écorce d'un érable⁵. Une vidéo⁶ de l'exposition nous donne à voir le triptyque habité, écouté et contemplé par les visiteurs. En s'arrêtant devant le bas-relief, en examinant l'assemblage de l'électronique et en pénétrant dans la structure de diffusion, tous se recueillent, attentifs et réjouis de découvrir un monde inédit qui les intrigue et les émerveille.

L'APPROCHE EXPÉRIENTIELLE DE VERTICALE

Il est difficile de décrire l'expérience sonore de *Verticale* comme elle se vit. Elle transite par le corps, et ce que nous pouvons en dire sur le moment se compose d'impressions fugaces, de soupirs ou d'étonnements. Comme le dit Peirce, « [l']expérience directe n'est ni certaine ni incertaine, parce qu'elle n'affirme rien – elle

ne fait qu'être »⁷, nous ne savons que dire, il faut y penser. Et comme le dit James, « son flux tend à se remplir de points d'inflexion aussitôt qu'il se produit, et ces parties saillantes se trouvent alors identifiées, fixées et abstraites, si bien que l'expérience s'écoule maintenant comme si elle était criblée d'adjectifs, de noms, de prépositions et de conjonctions »⁸. Lorsque nous tentons de décrire une expérience sonore dès ses balbutiements – ce qui est plutôt rare –, nous ne pouvons faire autrement que d'observer les saillances qui nous interpellent, pour les approfondir par la suite. Cette expérience, nous rappelle Dewey, est secouée « de résistance et de conflit, [...] d'émotions et d'idées, de sorte qu'une intention consciente en émerge »⁹. Cet entrelacs de chocs et de résistances n'est intégré, poursuit-il, que « lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation »¹⁰.

L'expérience esthétique de *Verticale* n'en diffère pas. Lors de sa première écoute, nous ne connaissons pas ce qui est en « devenir ». Même en sachant qu'il s'agit d'une semblance, nous traversons des moments où l'immersion nous emporte. Entendre des fréquences inaccessibles à l'humain constitue une expérience unique. L'imprévisibilité et l'étonnement entraînent des changements de perception parfois accompagnés d'un choc. Ces secousses comportent néanmoins une dimension féconde. Peirce affirme même : « C'est la pression, la contrainte absolue qui nous fait penser autrement que nous avons pensé jusqu'alors, qui constitue l'expérience¹¹. » Et, comme le relève Isabelle Stengers, « l'expérience est identiquement la production de sens qui synthétise, le fait de la synthèse est en même temps l'atteinte de ce que Whitehead appelle l'immortalité objective »¹². Une *immortalité objective*, qui se démarque par sa cohérence et s'apparente à l'« évidence cognitive »¹³, ainsi nommée par André de Tienne, est une évidence conquise par la réflexion, l'élaboration du langage et la logique organique qui la défend. Ces caractéristiques expérientielles constituent le fil rouge de cet article.

MON ÉCOUTE DE VERTICALE

Ma première expérience *in situ* de *Verticale* a eu lieu lors de l'événement *Sonic Jello*, en 2015, à l'Agora des sciences de l'UQAM. Le dispositif TSM de Steve Heimbecker servait d'instrument de diffusion. J'ai ensuite exploré *Verticale* lors de visionnages et d'écoutes au casque, sur une période de quatre semaines¹⁴. Tour à tour, j'ai écouté l'enregistrement de *Sonic Jello* et la captation à la Galerie R3. J'ai pu ensuite les jouer et rejouer, reculer, réécouter certains passages. Comparativement à l'expé-

rience *in situ*, le son avec le casque d'écoute évolue dans un espace plus délimité. Les sensations sonores, leur cinétique et leur dynamique évoluent selon une spatialisation qui opère à divers niveaux.

Pour l'artiste Lorella Abenavoli, « la spatialisation est une intention »¹⁵ qui se concrétise à chaque étape de la réalisation. Il ne s'agit pas d'une superposition, encore moins d'un placage, mais plutôt d'une intrication de registres techno-sono-artistiques constitutifs de l'œuvre. La spatialisation opère dans l'espace physique en fonction de l'assemblage du triptyque et du calibrage des niveaux circulaires de haut-parleurs, vers son ascension. Elle opère également dans l'espace même du corps sonore et de la bulle de son écoute. Avec le casque, nous visualisons l'écoute dans un volume sphérique, telle l'auréole de la tête. Le son est distribué en avant, en haut, à gauche, à droite... Pendant les silences, il laisse place aux pulsations du corps, par exemple les battements cardiaques. De surcroît, l'écoute au casque offre l'avantage non négligeable à son sujet de pouvoir hausser ou diminuer le volume à volonté. D'ailleurs, le volume de diffusion plus faible avec l'instrument TSM du dispositif de *Sonic Jello* nous incite à prêter une oreille des plus attentives.

BULLE AUDITIVE, PROFILS ET RÉGIMES D'ÉCOUTE

Plutôt qu'une sphère auditive, Jacques Fontanille propose, en 2010, cette nouvelle hypothèse : « Le champ sonore est une bulle¹⁶. » Si nous considérons que les propriétés sphériques sont contraignantes, la bulle évoque avantageusement la flexibilité, l'élasticité et la mobilité où peuvent s'étirer les forces, les masses et les mouvements du son. Au regard de l'écoute au casque de *Verticale*, la bulle, plus gazeuse et volatile, offre un potentiel d'expansion et d'éclatement sans nécessairement perdre sa capacité de contenance. Elle peut d'ailleurs envelopper le corps entier ou libérer de multiples bulles du corps sonore au corps propre, dans une succession et une interpénétration d'états de fissure et de fusion. En effet, cette bulle abrite des attaques, des plateaux et des retraits ou encore des avancées et des éloignements, des montées et des chutes constitutives de *Verticale*.

La bulle d'écoute au casque incite le corps entier à devenir ouïe, avec ou sans détachement de l'enveloppe corporelle. Tout de même, cette écoute requiert des affinités avec les qualités sonores de l'œuvre, c'est-à-dire une certaine *affordance*, cette attraction désignée par Gibson entre un organisme, son environnement et les activités qui les rapprochent¹⁷. En outre, cette capacité

d'écoute étendue à tout le corps devient plus évidente lorsque nous nous fermons les yeux ou, comme le dit John Hull, lorsque la perte de la vision reconfigure nos modalités perceptives : « *The sound is in you, is you. And blindness has taught me that, and I was grateful for that*¹⁸. » D'un écoutant à l'autre, l'œuvre acquiert un sens singulier qui dépend étroitement des associations entre sons inconnus et sons connus. Ainsi que le soulignait le sémioticien belge Philippe Verhaegen dès 1999, la réception d'une œuvre varie énormément¹⁹. Que l'écouter soit biologiste, musicien ou ingénieur du son, musicologue, médiologue ou amateur d'art sonore, il ne portera pas son attention sur les mêmes dimensions de *Verticale*, ne décrira les mêmes phénomènes ni ne les analysera avec la même approche.

À certains moments et pour certains écoutants, le corps ressent les sensations sonores en termes d'énergétique, de courant chaud ou rafraîchissant, d'allumage, de propulseur ou de frein, de *on* ou *off*, de changement de voltage, et ainsi de suite. Pour les synesthètes, ces masses, forces et intensités peuvent éveiller des goûts, des saveurs et des odeurs ou prendre des couleurs, des formes rythmiques et des figures graphiques. L'écoute s'accompagne de sensations haptiques, kinesthésiques et proprioceptives singulières, qui atteignent même un registre dynamique amodal. Quant à l'acte même d'écouter, il emprunte diverses modalités qui ont été regroupées par Pierre Schaeffer²⁰, nous rappelle Bordron, en quatre régimes d'écoute :

- l'*ouïr*, qui se résume à la relation entre l'organe et la voie des sons ;
- l'*écoute*, qui prête l'oreille au son en tant qu'indice ;
- l'*entendre*, qui sélectionne un son précis dans un ensemble ;
- le *comprendre* ou l'écoute sémantique, qui se rattache à des valeurs, par exemple esthétiques²¹.

Il y a tout cela avec *Verticale*. Au début, nous pouvons ouïr tout simplement un écoulement de sons, une succession dans la durée. Petit à petit, nous écoutons des signes, comme autant de traces ou d'empreintes. Nous cherchons à entendre ce qui surgit, à entendre ce qui fuit. Enfin, nous écoutons à la recherche d'une compréhension qui n'est pas donnée. Il faut la conquérir. Y mettre du temps. Y consacrer de l'attention. Vient un moment où nous n'écoutons plus *Verticale* : *Verticale* est écoutée.

LA SÉMIOSE DES SONS

L'immersion, magnifiée par la bulle sonore de nombreuses écoutes au casque, est puissante. C'est le début de l'écoute sémantique qui accompagne la quête de sens. J'ai profité de ces écoutes pour noter les sons.

VOCABULAIRE DE SONS ET DE RYTHMES DE VERTICALE

Grattement. Grésillement. Grincement.
 Cognement. Crépitement. Craquement. Claquement.
 Tintement. Pétarade de détonations. Timbre.
 Mouvement percussif. Croissance. Décroissance.
 Cognement. Choc de verre contre plomb.
 Sons arrondis. Petites boules jaillissantes.
 Colonne de vent. Scintillement. Souffle. Gonflement.
 Disparition. Réapparition.
 Brise de mer. Brise de terre.
 Craquement. Cognement.
 Souffle. Vrombissement.
 Cognement. Tintement. Éclatement.
 Essoufflement. Retintement. Retentissement. Ralentissement.
 Accélération. Virevoltement. Remontée. Redescente. Chute.
 Grincement. Grésil. Grattement.
 Égratignure. Rayure.
 Traces sonores. Empreintes du souffle.

DYNAMIQUE SONORE ET SPATIALISATION

Ce « Vocabulaire de sons et de rythmes » constitue la première étape, lexicale, qui permet de témoigner de l'organisation sonore. Il nomme diverses textures sonores de *Verticale* et leur activité dynamique comme cinétique. Précisons toutefois qu'il s'agit non pas de sons physiques mêmes, mais de sensations sonores perçues.

Si les termes *croissance* et *décroissance*, *disparition* et *réapparition*, *ralentissement* et *accélération*, *virevoltement*, *remontée*, *redescente* et *chute* renvoient au rythme des sons, ils évoquent aussi leur circulation dans l'espace, leur spatialisation, voire une sorte de paysage sonore. À cet égard, rappelle Abenavoli, Raymond Murray Schafer a défini la notion de paysage sonore ainsi : « Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, telles que des compositions musicales ou des montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie²². » Si son travail ne s'inscrit pas directement dans l'écologie sonore telle que définie et pratiquée par Schafer, Abenavoli reconnaît qu'« une partie des œuvres sonores de ma pratique et de mon corpus interrogent la notion de paysage. En effet, elles donnent accès à des phénomènes inaudibles de notre environnement qui n'en demeurent pas moins des paysages naturels ou artificiels que le son construit et révèle »²³.

Peut-être la notion de paysage sonore et par ricochet celle d'écologie sonore mériteraient-elles d'être élargies pour accueillir non seulement les sons accessibles à l'oreille humaine répertoriés par le *field recording*, mais aussi les fréquences inaudibles qu'un appareillage approprié de captation et de transduction rend audibles. Il existe un nouveau courant d'art audio qui travaille le paysage sonore habité d'éléments énergétiques. Abenavoli poursuit son explication : « Les termes de *paysage sonore* et d'*environnement sonore*, qui ont été consensuellement choisis pour traduire le terme de *soundscape*, sont englobés par un troisième terme, la *sonosphère*, qui "embraces a full sweep and barrage of energies, including the magnetic, electrical, electromagnetic, geomagnetic, and quantum, as well as the acoustical" (Kahn, 2013, p. 174)²⁴. »

Compte tenu de ces considérations primordiales, l'art audio qui transduit des fréquences inaccessibles est complexe. Sa transmission l'est de même, d'autant qu'il n'existe pas de vocabulaire établi des sons qui proviennent de fréquences inaudibles pour l'oreille humaine : il faut donc chaque fois dresser son propre vocabulaire pour nommer ces nouveaux sons, des bruissements les plus ténus jusqu'aux plus explosifs, ainsi que leur vitesse, leur rythme et leur repos. Mais il faut aussi pouvoir transmettre le flot de la composition sans travestir les sons relevés.

> Lorella Abenavoli, *Verticale, L. son d. la m..té. d...a sève d...s un a.bre au pr..temps*, installation (détail), Galerie R³ UQTR, 2014.



MISE EN MOTS DE L'ÉCOULEMENT SONORE DE VERTICALE

Pendant l'écoute.

La bulle sonore s'emplit lentement
de grattements, de crépitements ou de
craquements,

de plus en plus rapprochés et vifs,
réverbérant et rebondissant çà et là.

L'ouïe aux aguets entend le flux magnifié
de l'arbre et de ses vibrations.

Comme une bille de verre percutant une
boule de plomb,

l'amplification rend audibles les cavitations
qui scandent la levée du souffle,
des racines au cosmos.

Une colonne de vent enveloppe les pointes
sonores

avant de s'éloigner la durée d'un silence
jusqu'à la reprise des cognements
vers une nouvelle ligne de fuite.

Crues, courants, chutes, déferlent
jusqu'au prochain silence

où cesse la transfusion acoustique.

Des boules sonores bondissent et pétaradent
dans une suite de reprises

avant que l'expiration du souffle ne laisse
bouche bée

l'écoute marquée d'empreintes énergétiques.
Après coup.

Le corps sonore en quête de sens métabolise
ses sensations

à coup de mot-indice, de mot-choc,
à l'affût d'images et de métaphores.

DU LEXICAL AU DISCURSIF

Cette « Mise en mots » et le « Vocabulaire »
qui l'a précédée ont été effectués intuitivement.
Les événements sonores étaient à la
recherche de mots et de syntaxes pour se
nommer et se raconter. La nomenclature
donne des tonalités spécifiques, décrit
le rythme, tandis que la forme discursive
nomme le flot des mots-sons. Ces deux exer-
cices, je l'apprendrai par la suite, identifiés
par Jean-François Bordron tout au moins
dans leur forme abstraite, contribuent à la
fabrication du sens à laquelle participent
imagination et mémoire. Et comme la
mémoire auditive ne mémorise pas faci-
lement une suite sonore, il faut plus d'une
écoute de *Verticale*. Lorsque le souvenir s'af-
fadi trop, l'appel d'une nouvelle écoute se
fait sentir. D'une fois à l'autre sont entendues
des qualités sonores comme si elles venaient
tout juste d'apparaître. Même leur circula-
tion dans l'espace de la bulle varie.

Nous mémorisons la montée des « cavi-
tations »²⁵. Nous nous souvenons de timbres
dont les instruments étaient jusqu'alors
inconnus. Bientôt nous nous remémorons
les brises qui enveloppent et propulsent les
fréquences. Nous nous rappelons les sons

qui traversent en hauteur et en largeur,
tourbillonnent dans la colonne d'air. Nous
nous souvenons des empreintes de l'écorce
qui traversent les pupilles. De l'élévation
cylindrique du dispositif. Du ravissement
du public saisi d'intériorité et concentré
sur l'écoute à l'intérieur de la sculpture
suspendue. Puis, ces empreintes multisen-
soriales, leur mouvement et leur rythme, se
déposent dans les tréfonds de la mémoire.

DÉCLINAISON DU SENS D'UN REGISTRE À L'AUTRE

Ce travail permet de décliner la sémiose
des sons, c'est-à-dire la dynamique du sens
d'un son à l'autre, d'un registre à l'autre. Ces
divers registres empruntent la voie indicielle
(une trace, une empreinte), mais aussi les
voies iconique (des images multisensorielles
transportées par la plasticité) et symbolique
(selon nos habitudes ou conventions liées
au son, à la musique et au bruit, mais aussi
selon les technologies qui les synthétisent).

Alors que l'ouïr comporte un grand
niveau d'indétermination, l'écoute indicielle
est une sorte d'appréhension simple entre
organe et son. L'indice, rappelle Bordron,
est la forme sensible du questionnement.
De quoi est-ce la trace ? La réponse à la
question ou l'insistance de l'interrogation,
poursuit-il, « ne peut se faire que par le
développement et le maintien d'une forme.
C'est le *moment iconique* de la percep-
tion »²⁶. Il importe que la mémoire en garde
le souvenir, tout en tenant compte de son
côté créateur puisqu'elle est « chargée de
réminiscences diverses qui guident l'écoute
et son interprétation »²⁷.

Ces indices et ces icônes, portés par la
plasticité de *Verticale*, alimentent la symbo-
lisation d'un registre à l'autre. Dans cette
œuvre, les registres s'enchaînent depuis la
captation par auscultation et l'enregistre-
ment des fréquences jusqu'à la validation
de leur réussite technique, en passant par
la transduction en fréquences audibles,
leur spatialisation en fonction des circuits
ascendants et circulaires de l'installation,
sans oublier le travail de composition et de
séquentialisation ainsi que, pour les docu-
ments audio et vidéo, celui de captation, de
traitement et de montage²⁸. Le sens ne fait
pas l'économie du contexte, des registres
qui rendent possible sa manifestation et des
niveaux de sens dont le signe et les interpré-
tants sont à la base de l'interprétation.

INTERPRÉTANTS DU SIGNE

La sémiose du son intègre une variété inouïe
d'interprétants. Pour Peirce, il importe de le
rappeler, l'interprétant n'est pas l'interprète.
C'est un autre signe qui s'attache au signe

immédiat et qui en détermine le sens dans
la dynamique en cours, dynamique qui se
poursuit indéfiniment, jusqu'à épuisement
du sens ou jusqu'à ce que soit atteint un roc
infranchissable. L'interprétant s'inscrit dans
la triade du signe défini par Peirce : « Un
signe, ou *representamen*, est quelque chose
qui tient lieu pour quelqu'un de quelque
chose sous quelque rapport ou à quelque
titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire
créé dans l'esprit de cette personne un
signe équivalent ou peut-être un signe plus
développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle
l'interprétant du premier signe. Ce signe tient
lieu de quelque chose : de son objet. Il tient
lieu de cet objet, non sous tous rapports,
mais par référence à une sorte d'idée que
j'ai appelée quelquefois le *fondement*
du *representamen*²⁹. »

Retenons que l'interprétant est un signe
qui sera à son tour marqué par d'autres inter-
prétants de divers niveaux. Encore une fois,
cette circulation incessante de signes qui
ajoutent chaque fois des précisions constitue
la sémiose ou la dynamique du sens.

Du point de vue de la sémiotique peir-
cienne, il existe trois variétés principales
d'interprétants : immédiat, dynamique et
final. À juste titre, Jean Fisette qualifie les
interprétants immédiat, dynamique et final
« respectivement de "destiné", d'"effectif"
et d'"explicite". L'interprétant immédiat est
destiné dans la mesure où il sert de point
de départ à l'embrayage du processus de
la sémiose »³⁰. Par exemple, quand nous
écoutons le son d'une cavitation tel qu'am-
plifié par *Verticale*, cette qualité perçue est
un *representamen* qui tient lieu de signe.
Simultanément ou successivement, comme
une résonance, l'interprétant dynamique
entre en jeu. De fait, nous devrions dire les
interprétants dynamiques puisqu'ils sont
généralement plusieurs : « [L]interprétant
dynamique peut être affectif (le plaisir d'une
pièce), énergétique (un effort musculaire ou
intellectuel) et logique (un mode singulier
de compréhension des choses)³¹. » Fisette
le qualifie d'effectif. En effet, la percep-
tion du son peut être accompagnée d'une
sensation motrice (énergétique), d'un plaisir,
d'un étonnement, d'un trouble (affectif)
ou d'un *eurêka* qui permet d'abduire la
logique de son transport jusqu'à soi :
« Quant à l'interprétant final, il signe l'arrêt
du processus de la sémiose pour des raisons
esthétiques, morales ou philosophiques,
voire idéologiques ou scientifiques³². »

Inutile, impossible même, d'extraire
tous les interprétants de *Verticale*, puisque
chaque écoutant qualifiera ses perceptions
sonores avec les interprétants immédiats,
puis dynamiques et ensuite finaux propres

à sa constitution, à sa capacité de discrimination et à son expérience esthétique. Toutefois, je mentionnerai globalement au regard de *Verticale* les critères d'originalité et d'étonnement comme interprétants immédiats de l'acte d'ouïr, leurs effets variés comme interprétants dynamiques de l'écoute et de l'acte d'entendre, et les ressorts de l'événement esthétique comme interprétants finaux. Ces interprétants sont des signes qui traversent l'esprit et la chair de l'écouter, orientant sa perception des sons et sa quête de sens.

DE L'ACTE DE CONNAÎTRE À LA CONNAISSANCE

Les ellipses et les inscriptions du titre, *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps*, tiennent lieu d'amorces et d'indices aux empreintes sonores, à leur élévation et à leur disparition, comme nous l'avons examiné auparavant.

DES ELLIPSES AUX EMPREINTES

Ces qualités sonores (texture, vitesse, timbre, etc.) ont trouvé des formants pour se dire et une forme discursive pour témoigner de leur écoulement. Il faut éviter de confondre qualité et impression. Les mêmes qualités sonores produisent des impressions différentes d'un écoutant à l'autre. En outre, plusieurs occurrences d'écoute sont nécessaires pour soustraire les filtres qui troublent l'observation. D'autres écoutants produiront plutôt une notation sur une partition nouveau genre ou dessineront un diagramme de lignes, de figures et de forces pour imager leur écoute.

Ainsi, ces deux exercices ont dévoilé le monde insolite de *Verticale*, l'inaudible rendu audible par l'artiste, selon la perception du participant-chercheur. Ils évoquent les « formants et figures de l'univers sonore [qui] impliquent des interactions entre matières en mouvement, entre des corps sonores dont les chairs et les enveloppes sont soumises à des forces, des contacts et des déplacements »³³, comme les conceptualise Jacques Fontanille. Ces états et mouvements multiples demeurent difficiles à nommer et à mettre en discours sans travestir leur sens immédiat.

Si, pour Fontanille, « [l]es formants sont corporels, et les figures sont sonores »³⁴, au regard de *Verticale* les formants croisent l'intention artistique et les ressources mobilisées, la transmission énergétique qui relie la source et la cible, sa composition et sa chair. De leur côté, les figures iconiques autant sonores que visuelles, mais aussi haptiques, proprioceptives, kinesthésiques, voire synesthésiques, transportent et transposent la charge énergétique de l'éveil printanier d'un arbre. Il en résulte une forme de « vitalité »³⁵ sonore du corps énergétique.

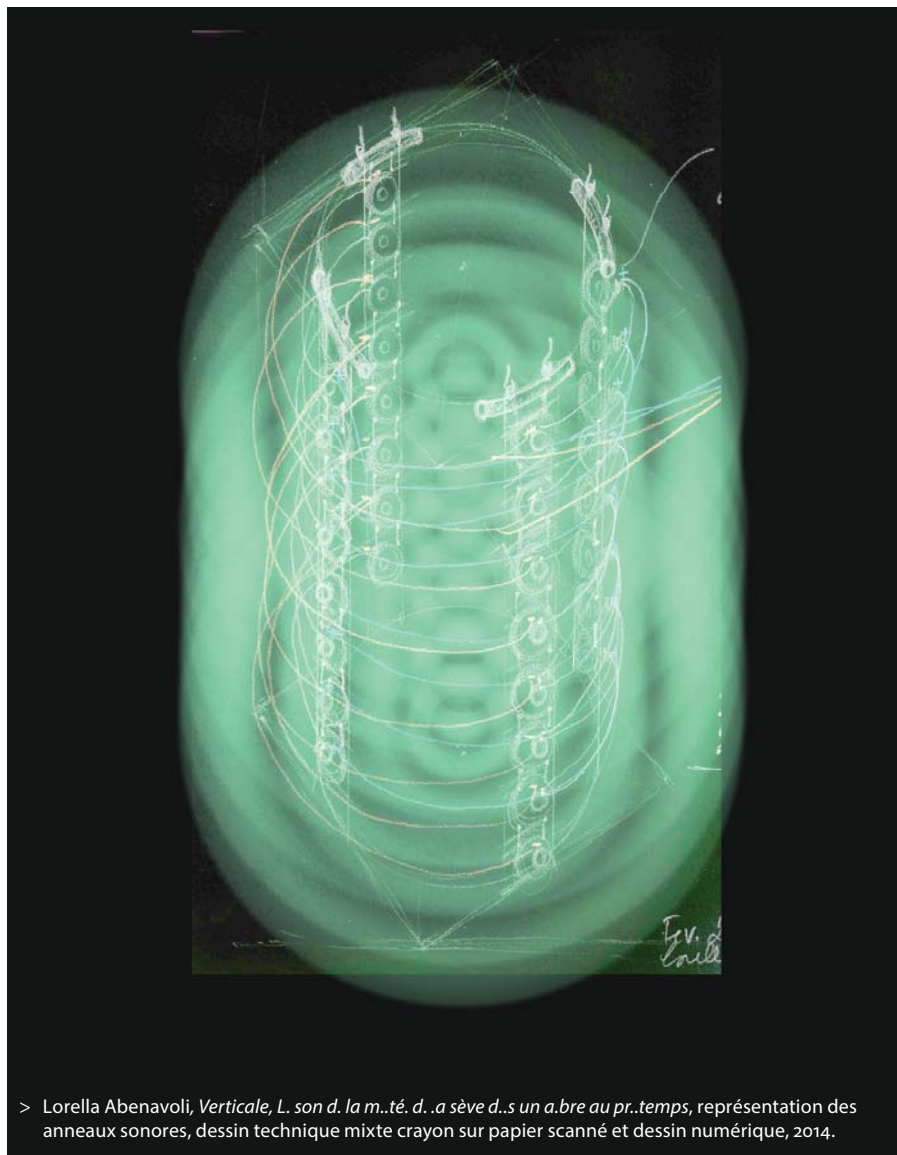
CONNAÎTRE (PAR) VERTICALE, SES SENS ET SON « PLASMA »

Cette approche expérientielle, féconde pour qui désire partager son expérimentation et contribuer à l'encyclopédie de l'écoute de fréquences muettes sonifiées, procède de l'acte de connaître, qui n'est pas du même ordre que celui du savoir, même s'il nous y mène... L'acte de connaître, c'est l'acte par lequel le corps au contact d'autres corps, dans ce cas-ci sonores et énergétiques, formels et compositionnels, s'immerge dans une nouvelle écologie.

En effet, par renversement mimétique et contamination positive, l'écoute de *Verticale* non seulement introduit les écoutants à des éléments énergétiques pratiquement imperceptibles, mais reconfigure les possibilités de l'écoute elle-même. Le paysage invisible et inaudible, mis en installation sonore par le concours de l'art, de l'instrumentation technologique et de sciences de la vie, offre une extension à notre appareil sensoriperceptif

pour capter les manifestations énergétiques du vivant. Extension qui en retour transforme notre perception et les attentes de celle-ci. Il en résulte, en effet, une connaissance de soi élargie par cette dimension écologique étendue. Le temps d'une immersion, l'écouter devient autre. Sa perception pénètre un environnement immersif qui défie ses *affordances* et augmente ses capacités. À condition d'une participation entière, l'écoute au casque de *Verticale* transforme notre rapport au vivant et à la nature.

Nous avons écouté une suite de sons rendus perceptibles par leur audification, dont la source vivante, arboricole, est relayée par la composition technoartistique. Nous avons répertorié les figures sonores et proposé une suite discursive de leur flot. Puis, l'acte de connaître s'est rattaché à une part du savoir. Dans ce cas-ci, la sémiotique du son de Jacques Fontanille et celle de Jean-François Bordron ont permis de détacher les sources, les cibles et les relais qui



> Lorella Abenavoli, *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a sève d..s un a.bre au pr..temps*, représentation des anneaux sonores, dessin technique mixte crayon sur papier scanné et dessin numérique, 2014.

attirent la chaîne d'interprétants, immédiats quant aux formants, dynamiques quant aux figures et finaux quant à l'interprétation.

Pour tout cela et le reste innommable – comme les ellipses du titre semblent l'évoquer –, l'écoute affinée de *Verticale*, *L. son d. la m...té. d. a sève d.s un a.bre au pr..temps* de Lorella Abenavoli constitue un processus d'où émerge un événement esthétique, dans le sens d'*aisthesis*, soit la connaissance sensible. Et le flux audifié de l'arbre entraîne l'écouter, selon l'intention de l'artiste et ses mots, « dans une sorte de plasma qui remplit la fonction métaphorique de l'*Einführung*, l'expérience qui nous lie aux choses, au monde, ici à l'arbre »³⁶. ◀

Photos : ©Lorella Abenavoli.

Production : DEPA UQAM (Programme de doctorat, Université du Québec à Montréal), Hexagram UQAM, Galerie R³ UQTR. Aide à la production : Caroline Gagné, Marc Fournel. Assistant montage : Réal Paquette. Recherche : Oboro, Nicolas Reeves (nxi Gestatio - UQAM), Christophe Viau, Eric Poncet (Nunasoft), Harold Hébert (IMI), Marie Aboumrad, Melvin T. Tyree (USDA Forest Service). Remerciements : Florian Grond, Emilio Buffone, Aimé Zayed, Philippe Boissonnet.

Notes

- Je remercie chaleureusement Lorella Abenavoli, artiste-enseignante-chercheuse, pour ses généreuses explications et ses précieux commentaires. Merci aussi à Enrico Pitozzi, professeur à l'Université IUAV de Venise, pour ses commentaires éclairants et stimulants.
- Pour en savoir davantage à son sujet, voir le site de l'artiste au www.abenavoli.net ainsi que celui de la Fondation Langlois au www.fondation-langlois.org/html/f.



> Lorella Abenavoli, *Verticale*, *L. son d. la m...té. d. a sève d.s un a.bre au pr..temps*, installation (détail). Suspension contenant toute l'électronique du projet reliée par un bouquet de câble aux 42 haut-parleurs, Galerie R³ UQTR. 2014.

- Cf. Douglas Khan, *Earth Sound Earth Signal : Energies and Earth Magnitude in the Arts*, University of California Press, 2013, 343 p. ; [PDF en ligne] www.tle.li/texts/Kahn%2C%20Douglas%20-%20Earth%20Sound%20Earth%20Signal%2C%20Energies%20and%20Earth%20Magnitude%20in%20the%20Arts%20%282013%29.pdf. Sa définition de transduction est la suivante : « *The movement from one energy state to another, either within or between larger classes of energy (mechanics or electromagnetism), is called transduction.* » (p. 20.)
- « *Spatialisation is perhaps the most all-embracing and general term used to describe the means by which loudspeakers are used to articulate or create a spatial musical experience for listeners in playback or performance. The term is wide-ranging from a technical, and arguably aesthetic point of view. It includes formats (e.g. Stereophonic, Ambisonic, Dolby), the placement and movement of sounds in space in any number of listening situations (e.g. concert hall, installation, virtual environment, cinema), and performance practices (e.g. diffusion, Octophony, and more recent developments in automated performance systems).* » Bertrand Merlier, *Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques*, Delatour, 2006, p. 176 ; « *Spatialisation* » [en ligne], *Performance Practice and Presentation* (PPP), 3 novembre 2007, www.ears.dmu.ac.uk/rubrique.php?id_rubrique=240.
- Cf. Lorella Abenavoli, *Le son plastique : empreindre le flux et l'inouï. Sonification et audification dans l'art de l'installation* [thèse de doctorat accompagnée d'un DVD d'œuvres référencées], Université du Québec à Montréal, 2017, p. 229-234 ; [PDF en ligne] www.archipel.uqam.ca/10757/1/D3295.pdf.
- La vidéo de *Verticale* peut être visionnée en ligne au www.youtube.com/watch?v=80BzqFYz6GA.
- Charles Sanders Peirce, cité dans Fabien Dumais, *L'appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C. S. Peirce à propos de l'interprétation*, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 15.
- William James, *Essais d'empirisme radical*, G. Garreta et M. Girel (trad.), Agone, 2005, p. 90.
- John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 80.
- Ibid.*, p. 81.
- C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, G. Deledalle (trad. et comm.), Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, p. 94.
- Isabelle Stengers, « Whitehead », *Les séminaires de Félix Guattari*, 29 octobre 1985, p. 9 ; [PDF en ligne] www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/851029.pdf ; cf. *Penser avec Whitehead : une libre et sauvage création de concepts*, Seuil, 2002, 594 p.
- André de Tienne, « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de la représentation chez Peirce », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 20, n^{os} 1-2-3, 2000, p. 138-139.
- Écoute *in situ* le mercredi 2 septembre 2015 (*Verticale 3*, concert de l'artiste avec le dispositif circulaire de 64 canaux réalisé par Steve Heimbecker, *Sonic Jello*,) ; visionnages et écoutes au casque principalement du 3 au 30 septembre 2017 sur MP3 (*Verticale 3*, 14 min 53 s., 27 septembre 2015), sur MP4 (*Verticale 2*, 2 min 26 s, exposition Galerie R³, du 9 au 24 octobre 2014) et WAV (*Verticale 1*, 25 février 2008).
- Cf. Louise Boisclair et L. Abenavoli, « Sonifier la phusis. Entretien avec Lorella Abenavoli, partie 1 » [en ligne], *Archée*, juillet 2018, www.archee.qc.ca/images/edito-2018-06/Archee_2018_06_Louise1.php.
- Jacques Fontanille, « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence » [en ligne], *Actes sémiotiques*, n^o 113, 2010, www.epublications.unilim.fr/revues/as/2823.
- Cf. James Jerome Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966), Greenwood Press, 1983, p. 118.
- John Hull, « Sound : An Enrichment or State », *Soundscape : The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, n^o 1, juillet 2001, p. 10.
- Cf. Philippe Verhaegen, « Les dispositifs technosémiotiques : signes ou objets ? », *Hermès*, n^o 25, 1999, p. 111-121.
- Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966, 672 p.
- Jean-François Bordron, « Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons » [en ligne], *Actes sémiotiques*, n^o 113, 2010, www.epublications.unilim.fr/revues/as/2832.
- Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, S. Gleize (trad.), Wildproject, 2010, p. 384, cité dans L. Abenavoli, *op. cit.*, p. 31.
- L. Abenavoli, *op. cit.*, p. 31.
- Ibid.*, p. 32.
- « [C]'est-à-dire la formation puis l'éclatement de bulles de vapeur d'eau et d'air, au sein de la sève qui monte dans les arbres (Cruiziat, 2001, p. 289). » L. Abenavoli, *op. cit.*, p. 219.
- J.-F. Bordron, *op. cit.*
- Ibid.*
- Pour en savoir davantage, voir le récit de pratique d'Abenavoli portant sur la gestation et la réalisation de *Verticale* (*op. cit.*, p. 218-243) qui détaille et imbrique avec soin et précision ces multiples niveaux.
- C. S. Peirce, *op. cit.*, p. 121.
- Jean Fissette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p. 54-57. Je cite en segments détachés avec des renvois à *Verticale* pour donner un exemple simple de la circulation du sens et du rôle des interprétants.
- Ibid.*
- Ibid.*
- J. Fontanille, *op. cit.*
- Ibid.*
- Cf. Daniel N. Stern, *Les formes de vitalité : psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Odile Jacob, 2010, 221 p.
- Échange courriel avec l'artiste, mars 2018. Sur la question de l'*Einführung*, voir L. Boisclair et L. Abenavoli, « Audifier et spatialiser l'*Einführung*. Entretien avec Lorella Abenavoli, partie 2 » [en ligne], *Archée*, juillet 2008, www.archee.qc.ca/images/edito-2018-06/Archee_2018_06_Louise2.php.

Chercheuse, critique d'art (AICA) et essayiste, **Louise Boisclair** vit à Montréal. Détentrice en 2014 d'un doctorat interdisciplinaire en sémiologie de l'UQAM (Médaille académique du Gouverneur général), elle a prononcé de nombreuses conférences, publié plusieurs articles et chapitres de livre et, en 2015, *L'installation interactive* aux PUQ (collection « Esthétique »). À paraître : *De l'expérience immersive à l'événement esthétique, entre affect(s) et émotion*. Ses recherches portent sur l'expérience esthétique immersive, interactive et climatique tant sur les plans philosophique et sémiotique que créatif et critique.