

Patrice Hamel

Pour un libre affect

in *Musique, affects et narrativité*, Rue Descartes 21,
Collège international de philosophie & PUF, 1998

Tout en continuant d'accueillir des œuvres reposant sur des principes admis et de ce fait inaptés à susciter le désir de comprendre comment elles ont été générées, tout en acceptant les projets inventifs mais rendus peu explicites dans les réalisations qui en découlèrent, le XXe siècle favorisa non moins, notablement, la production de nouveaux objets artistiques autorisant l'appréhension de leurs fonctionnements.

Ces derniers ayant été jusque-là le plus souvent asservis à des effets jugés prioritaires, ceux de la représentation, celle-ci devint la cible principale des attaques des partisans d'une certaine objectivité, menant, entre autres choses, à l'abandon de la figuration, en arts plastiques, et à celui des connotations psychologiques, en musique ou en littérature. Susceptibles de conduire l'observateur, le lecteur ou l'auditeur à imaginer d'autres objets que ceux qu'il perçoit¹, les représentations sont en effet, dans certaines conditions, susceptibles de nous éloigner de la réalité apparente qui simultanément s'oppose à elles sur de nombreux paramètres et avec laquelle elles sont pourtant reliées. Elles sont à même de nous faire privilégier, dès lors, de précis états psychologiques et négliger les structures musicales, oublier les changements de plans cinématographiques au profit du déroulement linéaire des histoires, etc.

Par conséquent, les représentations permettent aux opérations effectuées sur les éléments perçus dont elles nous détournent, d'agir sur nous à notre insu, puisqu'un procédé affectant la réalité apparente n'est jamais sans répercussion sur son récepteur. L'usage de la représentation risque ainsi de favoriser la manipulation de l'observateur ou de l'auditeur.

Tout en étant sensibles à ce problème, certains plasticiens, plusieurs compositeurs, écrivains ou cinéastes, adoptèrent des tactiques permettant néanmoins de concilier représentation et fonctionnements exhibés. Ils parvinrent à fabriquer de *nouvelles* formes de représentations, faisant en sorte que, dans leurs œuvres, les agencements des matériaux utilisés — qu'il s'agisse de projections lumineuses, de lettres imprimées ou de sonorités musicales — non seulement ne s'effacent pas devant les produits imaginaires auxquels ils sont associés, mais puissent même affirmer leur autonomie tout en gérant leur relation aux contenus.

Si certains d'entre eux ne délaissèrent pas la représentation c'est qu'ils remettaient en cause l'objectivité² que son abandon était censé provoquer. Davantage, ils comprirent que la représentation permettait de révéler simultanément les aspects des réalités apparentes auxquels elle est reliée, en désignant leurs fonctionnements ou en s'opposant explicitement à eux.

Cézanne et Monet furent sans doute les premiers, dans certains de leurs tableaux, à exhiber leurs coups de pinceau en les orientant tous dans la même direction, afin que la peinture, sous cet angle, ne soit pas assujettie aux représentés. Le montage explicitement responsable de la production du sens dans certaines séquences filmiques de Poudovkine, l'auto-réflexion ironique des *brushstrokes* de Lichtenstein, les variantes narratives contradictoires du Nouveau Roman³, constituent autant de procédés capables de montrer l'articulation des aspects perceptifs et des qualités représentées tout en affichant leur relative autonomie.

1 Je réserve le terme de perception à l'opération me permettant d'appréhender les objets et leurs aspects dont l'existence réelle nous semble confirmée par nos sens. Cf. Patrice Hamel, « Eloge de l'apparence », in *Cahiers marxistes* n°194, Bruxelles, 1994. La perception détermine la réalité apparente (dans un film, par exemple, elle concerne les projections de lumière, sur l'écran face au spectateur). Inversement, la représentation est l'opération permettant de concevoir un objet non conforme à l'objet simultanément perçu (ainsi, dans un film, les éléments représentés sont-ils principalement des êtres humains, des paysages, etc.). L'objet cognitif découlant de cette opération peut être désigné par le même terme (on dira que le paysage, dans un film, est une représentation).

2 Les partisans de l'objectivité feignent de ne pas prendre en compte la part productrice du système cognitif dans la constitution des aspects du monde concret apparent et de leurs agencements.

3 Analysées par Jean Ricardou dans « Le récit avarié » in Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1973, 1990.

En musique, le timbre est sans doute le paramètre qui se prête le mieux aux effets relevant de la représentation sensorielle — qui a lieu lorsque l'objet représenté est relié à la perception par l'intermédiaire de sensations appartenant au même domaine, en l'occurrence, ici, le sonore. Si la maîtrise du spectre des hauteurs autorise certains compositeurs à abuser de leur auditoire en essayant de créer des climats ou des « paysages sonores », elle permet non moins, lorsqu'elle est associée à d'autres techniques compositionnelles (comme certaines interpolations), de nous rendre conscients des mécanismes mis en jeu pour nous faire appréhender des objets contredisant les éléments matériels apparents effectivement utilisés. *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey constituent l'une des premières réussites de représentations sensorielles non manipulatoires capables de faire appréhender des sons musicaux qui soient étrangers à l'effectif employé. Dans l'une des pièces de ce cycle, le timbre global (se rapprochant par exemple des caractéristiques du son de trombone) résultant de la fusion instrumentale de l'orchestre est traité de façon que l'on entende en même temps chaque constituant (nous permettant ainsi d'entrer à l'intérieur du son, en partie imaginaire, et de nous attacher tout à la fois aux éléments concrets auxquels il est relié). Les sonorités des instruments sont donc traités en tant que partiels d'une entité supérieure et deviennent ensuite les voix autonomes d'un contrepoint de timbres différenciés, puis se transforment progressivement pour simuler des sons électroacoustiques sans faire intervenir d'autres éléments que les instruments jouant en direct.

On le comprend, il ne s'agit pas, dans ces pages, de condamner ou d'interdire telle ou telle technique, mais de différencier les œuvres selon qu'elles dissimulent ou révèlent comment les effets ont été provoqués. C'est donc plus à la manipulation en tant que telle qu'il convient de s'opposer, quels que soient les moyens utilisés.

*

Les modes d'appréhension cognitive

Renoncer à convoquer la représentation ou décider de l'incorporer à un projet artistique constituent deux attitudes différentes provoquant des difficultés d'appréhension non moins spécifiques.

Ainsi, les objets sans représentation sont-ils susceptibles de désorienter les personnes qui les découvrent lorsque rien de précis dans l'objet perçu ne conduit l'observateur ou l'auditeur à choisir une approche déterminant l'établissement de repères cognitifs particuliers. Et d'autant plus si les procédés utilisés sont inhabituels. Les œuvres musicales ne reposant pas sur des formes ou des harmonies répertoriées (le renoncement à la tonalité n'est qu'un cas de figure parmi d'autres, qui date de presque d'un siècle) supposent d'être particulièrement explicites dans leur fonctionnement puisque les repères préalables font défaut à l'auditeur qui découvre de telles procédures.

Theo van Doesburg fut l'un des premiers peintres conscients qu'il était nécessaire d'orienter le regard lorsque l'objet artistique exposé était réduit à ses éléments concrets apparents (pour empêcher que des projections subjectives et des divagations ne s'installent et ne masquent l'apport spécifique de chaque œuvre). Dans *Dessin arithmétique IV* (*cf. illustration en fin d'article.*), l'emplacement des différents carrés dessinés est calculé de manière qu'il soit possible de comprendre la logique qui sous-tend la composition générale. Fort de cet apprentissage, l'observateur devient même capable de déduire les caractéristiques d'un sixième carré : sa taille, sa place et son orientation dans le tableau ainsi que le dosage d'encre qui pourrait être utilisé.

Les méthodes permettant de guider les observateurs sont nombreuses et variables selon les projets ou les enjeux artistiques relatifs à une œuvre donnée. Mais face aux œuvres inaptes à diriger sa lecture, l'observateur ou l'auditeur est prêt à admettre la première explication proposée sans se rendre compte très souvent qu'une autre aurait pu convenir. Tout objet pouvant être abordé de manière multiple, une seule approche, même non légitimée, peut s'imposer à nous au détriment des autres sans que nous nous posions de questions, pourvu que l'objet n'interdise pas cette appréhension. Et nous oublions alors qu'il pourrait ne pas empêcher davantage sa soumission à d'autres lectures contradictoires⁴. Le danger d'une manipulation éventuelle provient dès lors essentiellement du commentateur

4 Il est difficile de faire constater que des réalités perçues ne privilégient pas nécessairement, dans l'œuvre même, un mode d'approche particulier si leur concepteur n'a rien tenté dans ce sens, et encore plus difficile de faire admettre qu'ainsi presque n'importe quel discours peut être accepté. En revanche, certains déplorent parfois que les représentations ne soient pas toujours construites de manière à guider les personnes auxquelles elles s'adressent.

(journaliste, critique, théoricien...) dès lors qu'il profite excessivement d'un savoir personnel intimidant ou d'une idéologie réductrice⁵.

Mais l'absence de commentateur ne suffit pas à éliminer les manipulations éventuelles. Car s'il est problématique de nous contenter de comprendre les représentés isolément en oubliant les opérations qui ont été effectuées pour nous éloigner de la réalité perçue, il serait naïf de penser que tout danger de conditionnement de l'observateur-auditeur est d'emblée éliminé lorsque sont convoquées seulement des matérialités apparentes car celles-ci peuvent s'agencer de façon à interdire tout repérage autorisant une certaine maîtrise de la part des spectateurs. Inciter les témoins d'une exposition ou d'un concert à se contenter d'éprouver des sensations pour elles-mêmes, les dispenser de réfléchir à ce qui pourrait déterminer l'organisation des agencements paramétriques perçus, si aucun agencement n'est perceptible, est déjà une manière de conditionnement dont les victimes n'ont pas conscience.

Le danger s'avère particulièrement important avec les capteurs multisensoriels et les visiocasques nous isolant des phénomènes habituels qui, eux, même s'ils s'en distinguent, sont toujours en partie reliés aux objets concrets apparents. Mais également avec les sons de synthèse lorsqu'ils ne s'affichent pas comme tels. Car dans ce cas, il n'est pas nécessaire de faire appel à la production de représentations, puisque c'est la réalité apparente elle-même qui est directement transformée. Avec ces nouvelles technologies, il y a donc établissement de réalités de substitution. Car les aspects appréhendés dans ces conditions ne s'opposent pas dans une même simultanéité à d'autres plus consistants, ceux de la réalité apparente du monde où nous évoluons naturellement, qui les transformeraient ainsi en éléments représentés. Ils *sont* les aspects d'une réalité apparente provisoire, ils sont entièrement perçus, et même si nous savons que les objets n'existent pas, leurs aspects perceptifs imposent l'idée contraire. Ces technologies exploitent la part productrice de la cognition, mais sans l'exhiber, et sont particulièrement adaptées au contrôle de nos réactions perceptives.

Mais, nous l'avons dit, aucune technique n'est en soi bonne ou mauvaise. Tout dépend de l'utilisation qui en est faite et du type d'objets produits grâce à elle. Une œuvre musicale comme *Seuils* de Marc-André Dalbavie parvient à articuler les sonorités instrumentales ou vocales et les sons de synthèse en rendant l'auditeur conscients des interpolations effectués entre les deux systèmes, réussissant ainsi à nous faire comprendre comment des sons représentés sont capables d'émerger progressivement et de s'associer aux sons purement perceptifs.

Tenter de substituer une réalité apparente à celle à laquelle nous étions habitués peut en effet tout aussi bien affiner notre perception au point de nous rendre attentifs à des aspects négligés jusque-là. D'autre part, la possibilité toujours plus grande que nous avons d'accepter des univers perceptifs différents nous fait réaliser à quel point notre système cognitif est capable de s'adapter à de nombreuses expériences empiriques, et qu'il parvient même à rendre plausibles à nos sens des mondes que nous savons inexistantes. Il suffit de nous soustraire aux phénomènes habituels pour que nous acceptions aussitôt de considérer comme réalités apparentes des objets opposés à ceux que nous considérons jusque-là comme réels. Si certaines sensations contradictoires cohabitent, celles qui nous paraîtront plus réelles domineront, mais il suffirait de les éliminer pour que les autres s'imposent en prenant leur place sans difficulté.

S'il y a tant d'équivalences possibles entre réalité apparente et simulation sensorielle, si nous avons tant de facilité à nous adapter à ces deux modes d'appréhension cognitive, ce n'est pas parce que la simulation⁶ peut illusionner en imitant la réalité apparente, c'est parce que la réalité apparente repose également sur des sensations et qu'elles

Ainsi, grâce à l'émission « Arrêt sur images », présentée par La Cinquième, nous apprenons qu'une même séquence filmée d'un événement précis est parfois accompagnée, selon la chaîne où elle est montrée, de commentaires inconciliables, pouvant tous néanmoins paraître plausibles à l'observateur-auditeur s'il ne possède pas d'informations extérieures. Si l'opinion s'offusque rapidement des manipulations faites à partir de documents historiques, les exigences sont souvent moindres en matière d'objet artistique, et surtout si celui-ci ne fait pas appel à la représentation.

⁵ Néanmoins, bien entendu, un commentateur est tout autant susceptible d'aider l'observateur-auditeur, soit en lui permettant de repérer les fonctionnements fournis par une œuvre, soit en lui montrant qu'avec telle autre il a quelques raisons de ne pouvoir se repérer.

⁶ J'entends ici par « simulation » ce que l'on conçoit qui, dans la représentation sensorielle, s'oppose à la perception (au sens fort du terme, qui est le mien dans ces pages), aussi bien lorsque celle-ci prétend reproduire des événements réels que lorsqu'elle nous permet d'appréhender des objets imaginaires. En ce sens, même un documentaire cinématographique, lors d'une projection, est constitué de simulations.

apparaissent l'une et l'autre dans des conditions qui nous éloignent tout autant de la réalité physique des événements. Les nouvelles technologies élaborant des substitutions de réalités apparentes seront riches d'enseignements lorsqu'elles s'évertueront à explorer des possibilités cognitives inconnues, lorsqu'elles ne chercheront plus à imiter les phénomènes que nous rencontrons quotidiennement.

Les sciences cognitives nous le confirment : la matérialité de la réalité physique n'est pas équivalente aux sensations qui semblent en rendre compte. Les sensations résultent plutôt des interactions entre l'environnement et notre système cognitif⁷. Certaines d'entre elles déterminent la réalité apparente qui, par conséquent, ne relève pas d'une illusion mais dépend simplement de régularités, établies grâce à l'évolution naturelle et normalisant le produit de ces interactions. Ces régularités, partagées par la majorité des êtres humains, n'ont pas toujours existées sous cette forme et laisseront vraisemblablement la place à d'autres types de régularités. Ce sont elles par exemple qui déterminent ce phénomène inexplicable d'un point de vue purement physique : la réunion de deux faisceaux lumineux dont les fréquences procurent isolément, les sensations respectivement rouge et verte, procure la sensation jaune. Par conséquent, ce qui est une illusion c'est de croire que la matérialité physique puisse s'appréhender par les sens. Et de nombreux concepteurs utilisant les technologies modernes permettant de travailler les paramètres les plus microscopiques, échoueront dès lors qu'ils calculeront à partir d'elles les structures de leurs œuvres sans se soucier que celles-ci soient ou non repérables par l'être humain dans les conditions où ces œuvres sont présentées. Les psychoacousticiens, les spécialistes en intelligence artificielle savent qu'il est impossible de comprendre ce qui dans l'objet physique détermine notre perception et nos critères d'appréciation des différents constituants des objets perçus, si nous négligeons la part productive du système cognitif. Les correspondances entre ce que nous percevons et ce qui a lieu physiquement ne fonctionnent pas sur le mode du mimétisme ou de la transcription. Si nous pouvons distinguer la plupart des caractéristiques physiques de chaque instrument de musique, c'est précisément parce qu'elles ont été sélectionnées au fil des siècles en fonction des discriminations auditives que nous pouvions établir perceptivement. Les paramètres des sons plus complexes, que nous rangeons d'ailleurs dans la catégorie des bruits, faute de mieux, échappent à cette appréhension aisée. Lorsque nous les identifions, notre perception ne rend guère compte de leur complexité.

*

Les acceptations d' « affect »

Nos sensations nous fournissent des repères que nous privilégions naturellement sur toute autre forme de réaction aux événements physiques. Elles constituent donc (et non les propriétés physiques) la base déterminante qui permet tout autant de produire des perceptions (établissant la réalité apparente) que des impressions (établissant les simulations : comme l'impression de volume des éventuels objets représentés en peinture).

Si la compréhension des objets peut dissimuler la part productrice de l'interaction entre environnement et cognition, elle peut également nous faire oublier que les sensations ont plusieurs interprétations possibles (c'est le cas avec les perceptions non légitimées par l'œuvre même, et imposées sans complicité), ou nous faire négliger la perception même (lorsque les impressions prennent le pas sur les réalités). Mais il existe un type de manipulation plus retors sans doute, celui qui concerne la représentation des affects.

L'affect est considéré dans ces pages comme la traduction subjective de la quantité d'énergie pulsionnelle⁸. Il se distingue du contenu de l'acte de pensée et peut se manifester de manière autonome, comme un retentissement émotionnel sans ancrage prédéfini. Il est possible par conséquent de l'associer à toutes sortes de manifestations (par exemple, un même affect peut être relié à des événements distincts, un seul événement peut être relié à des affects multiples). La charge émotive qu'ils recèlent les rend désirables et incite certains réalisateurs d'objets appartenant aux domaines artistiques à les provoquer afin de donner le sentiment aux observateurs-auditeurs de participer intimement aux événements, réels ou fictifs, proposés. Pour cela ils essaient d'associer chaque type d'affect à un agencement d'opérations précis afin de diriger les sentiments de l'auditeur ou de l'observateur.

⁷ Pour plus de détails, cf. Francisco Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Ed. du Seuil, 1993.

⁸ Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 12.

La représentation d'un affect relève souvent de ce que je nomme l'*évo*cation. Un objet, un sentiment, une abstraction, sont en effet évoqués lorsqu'ils sont associés à des représentations ou à des perceptions qui ne sont pas de même nature sensorielle mais ont des points communs : un objet sonore épuré évoquera par exemple les caractéristiques visuelles, l'ambiance, d'un paysage désertique. L'évocation s'installe selon des relations métonymiques (c'est ainsi qu'un son énergique peut représenter l'autorité de ce personnage). Elle s'instaure grâce à l'apprentissage issu d'un environnement culturel ou bien grâce à l'apprentissage spécifique provoqué par l'œuvre même,

Lorsque l'évocation d'affect résulte de la combinaison d'un apprentissage culturel dont on a peu conscience et d'une relation métonymique qui peut facilement paraître naturelle, il est plus facile de l'imposer à l'observateur-auditeur. Ainsi de certains sons tenus dans l'aigu évoquant l'angoisse dans les films d'horreur, association qui pourtant ne va pas de soi, dès lors qu'on est attentif aux différents paramètres utilisés et que l'on ne se contente pas de subir les effets du produit global qui en résulte.

Or l'évocation d'affect n'est pas une évocation comme les autres. En effet, l'élément évoqué, en l'occurrence, grâce à cette opération, est bien étranger à l'objet perçu ou représenté qui permet de l'établir (toute évocation suppose de suggérer un élément absent), mais il est aussi l'un des éléments les plus proches de l'observateur-auditeur, puisqu'il concerne des propriétés que ce dernier peut partager au même moment.

C'est pourquoi l'évocation d'un affect peut encore plus favoriser la manipulation que les autres représentations.

L'emploi du terme peut en lui-même déjà poser problème. En effet, tout comme l'on peut qualifier de *représentation* aussi bien l'objet matériel apparent — qu'il soit pictural, musical, cinématographique, littéraire — fabriqué dans le but de représenter, que le produit cognitif auquel il est relié⁹, le terme d'*affect* peut concerner le signe comme le produit émotif auquel ce même signe renvoie. Davantage, tel geste d'un acteur, tel trait de violon peuvent être qualifiés d'*affects* tout autant que les sentiments censés être exprimés et que l'on peut imaginer, ou que ceux pouvant être vraiment ressentis par le spectateur ou l'auditeur. Il est clair qu'il ne faut pas confondre l'objet responsable de l'évocation, l'évocation elle-même et le sentiment éprouvé sous prétexte qu'il est possible de les nommer pareillement, et d'autant moins lorsque cette dénomination commune permet de renforcer des manipulations déjà consistantes.

L'évocation d'affect peut dissimuler la part simulée propre à toute représentation, car ce qu'elle suggère ou ce qu'elle nous incite à imaginer, est souvent proche de ce qui peut être vraiment ressenti. Autrement dit, l'évocation d'un affect « conceptuel » peut être confondue avec la « perception » de l'affect éprouvé simultanément car l'affect convoqué n'est pas étranger au corps même de l'observateur-auditeur dont l'état émotionnel peut être ainsi influencé.

Chaque type de signe risque de susciter des manipulations différentes ou des tactiques distinctes pour empêcher que ces manipulations s'installent.

Ce que j'appelle « la représentation sensorielle » peut favoriser l'oubli des éléments perçus en raison des sensations qu'elle partage avec eux (la sensation de la couleur jaune peut être commune aux traces de pinceaux et à l'objet représenté, par exemple un citron). Mais, des sensations concomitantes, propres à ces mêmes objets perçus, se distinguent de celles, supposées, qui déterminent d'autres aspects du même représenté (par l'intermédiaire de ces sensations, la surface du tableau contredit les volumes des citrons représentés). La représentation homosensorielle dispose donc en elle-même de la possibilité de favoriser les distanciations du spectateur vis-à-vis des objets imaginés puisqu'elle ne peut s'établir sans opposition, au moins partielle, aux perceptions avérées qui s'affirment simultanément. Et c'est parce qu'elles sont tout à la fois reliées aux représentations par l'intermédiaire de sensations communes qu'elles ne peuvent se faire oublier. Les perceptions étant garantes de la réalité apparente rappelleront toujours, à des degrés plus ou moins importants selon que cette opposition statutaire sera renforcée ou dissimulée, que les représentations sont au moins en partie imaginées.

⁹ Michel Denis, dans *Image et cognition* (Paris, PUF, 1989) précise utilement les différentes acceptions du terme « représentation ».

Pour qu'un objet représenté n'éclipse pas un élément perçu simultanément, il faut donc qu'ils soient reliés entre eux par l'intermédiaire d'un même paramètre au moins et que les aspects de la réalité apparente affichent précisément leur différence de fonctionnement. C'est parce qu'ils possèdent des paramètres qui sont réglés différemment que leurs propriétés communes ne parviennent pas à les confondre et c'est grâce à leurs propriétés communes que leurs différences se montrent, par contraste, au lieu de s'oblitérer.

Le symbole (soit un rapport arbitraire entre représentant et représenté) ne permet pas d'emblée d'établir cette distanciation qui suppose un lien sensoriel entre les éléments représentés et ceux de la réalité apparente. Rien de commun en effet entre les lettres écrites d'un mot et les sonorités qu'elles évoquent. Rien de commun entre ces groupements de lettres et le sens qu'elles évoquent non moins avec la complicité de ces mêmes sonorités. Toutefois, l'aspect conceptuel des objets symbolisés n'est pas irrémédiablement étranger à l'objet perçu ou à son observateur. Il n'est pas impossible par exemple que l'objet fictionnel convoqué soit proche du lecteur que nous sommes, et nous incite à considérer sous le même angle les deux univers jusque-là parfaitement distingués. Par exemple, ce lecteur fictionnel peut se trouver face à un écrit semblable à celui que nous déchiffrons simultanément, au point que les mots des deux écrits partagent des qualités perceptibles (précisons que ces relations supplémentaires permettront tout autant, selon les stratégies adoptées, de renforcer l'identification du lecteur à la fiction, que de le rappeler à la réalité apparente à laquelle il appartient).

C'est en voulant développer ces relations jusqu'à installer une dépendance réciproque entre éléments perçus et symbolisés que pour ma part j'ai été amené à réaliser les *Répliques*. Qu'il s'agisse de lumière projetée, d'adhésifs découpés ou de formes imprimées, les différentes parties qui constituent l'ensemble matériel de chaque pièce que je réalise sous l'intitulé *Réplique*, permettent de déchiffrer des lettres formant des mots ou des parties de mots. Une fois appréhendées sous une autre orientation (par exemple, réfléchies dans les miroirs situés à leur proximité), ces mêmes traces, lumineuses, adhésives ou imprimées, autorisent la lecture de mots (ou de parties de mots) différents. L'aspect sémantique issu de la réunion des parties concrètes et de leur reflet désigne une caractéristique affectant la forme même des traces ayant permis que ce sens advienne. « Les pièces de Patrice Hamel, en exhibant les mécanismes cognitifs (habituellement occultés) de leur récepteur, sans lesquels pourtant aucune œuvre ne pourrait se constituer, font du spectateur un participant lucide et lui donnent ainsi la maîtrise de ses émotions »¹⁰.

Mais le conditionnement entraîné par l'évocation d'affect est particulièrement difficile à contrer, puisque les perceptions capables dans ce cas d'établir la distanciation recherchée sont de nature spéciale. En effet, pour qu'une distanciation vis-a-vis des effets d'évocations puisse s'effectuer, sans procurer l'indifférence aux percepts favorisant leur oubli, l'affect évoqué, pour être déstabilisé dans son apparente autonomie, devra se confronter à un affect « perçu », c'est-à-dire réellement éprouvé. On l'a vu, ces deux types d'affects peuvent facilement être confondus puisque l'affect *fictif* est évoqué par l'observateur-auditeur, et que l'affect *réel* investit nécessairement le corps du même sujet, et non un élément externe. Or il est aujourd'hui impossible (et sans doute peu souhaitable) d'agir à chaque instant sur les affects de la réalité apparente (il faudrait pour cela intervenir directement sur les groupes de neurones des zones corticales responsables de nos émotions). Du moins peut-on empêcher que les affects ressentis ne soient dirigés par d'équivalents affects évoqués, afin que nous prenions conscience de leur différence.

C'est pourquoi il semble nécessaire de rendre libre l'observateur-auditeur d'éprouver ce qu'il désire face à un objet artistique, sans chercher à évoquer un affect particulier, ou tout au plus en espérant qu'il sera heureux de comprendre les fonctionnements mis en œuvre. Car dans ce cas, l'affect ressenti ne sera pas subi passivement, en calquant une évocation de même nature, mais sera accepté en connaissance de cause, et l'éventuel plaisir éprouvé apparaîtra comme une sorte de conséquence, de récompense, de ce que l'on aura saisi. L'affect ressenti sera surtout personnel et variera selon l'expérience de chacun.

10 Cf. Ghislain Mollet-Viéville, « L'art cognitif de Patrice Hamel », in *Art Présence* n° 20, Pléneuf-Val-André, 1996 ; et Patrice Hamel, « Emergence de lettres (une lecture cognitive) », in *Formules* n° 1, Paris, 1997.

Il est par conséquent nécessaire de lutter contre l'état d'esprit conservateur qui règne la plupart du temps sur les domaines artistiques en matière d'affects. De nombreux produits appartenant à ces disciplines sont en effet élaborés de telle sorte qu'une émotion donnée soit toujours associée aux mêmes types d'opérations, faisant fi, entre autres, de la distanciation définie par Brecht, de celles utilisées, selon des tactiques différentes, par les cinéastes Robert Bresson (par exemple, dans *Un condamné à mort s'est échappé*) ou Marcel Hanoun (notamment, dans *L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*), dans l'Art Minimal, mais également par de nombreux écrivains (citons *La disparition* de Georges Perec) ou compositeurs contemporains (de Webern au premier Steve Reich). Il est non moins nécessaire de lutter contre la paresse de l'observateur-auditeur qui est souvent habitué à se faire mener par le bout du nez, à attendre que l'émotion s'installe d'elle-même (ce qu'il réclame trop souvent quel que soit l'affect ressenti, comme s'il en manquait dans la vie de tous les jours). Il n'est dès lors pas inutile d'essayer de l'habituer à privilégier la recherche de l'émotion associée à l'effort, à l'intellection, à la nouveauté, tout en le rendant complice des effets provoqués.

Désolidariser les émotions personnelles des opérations évocatrices effectuées dans une œuvre d'art, c'est permettre à ceux à qui elles s'adressent de devenir plus autonomes affectivement, moins dépendants des intentions manipulatrices des compositeurs, des écrivains, des cinéastes ou des plasticiens de tous bords.

*

Contre l'imposition de l'affect ressenti

L'affect se représente d'autant plus facilement lorsque tout semble motivé pour converger vers lui. A force d'établir les mêmes combinaisons entre contenus et paramètres formels, une rhétorique s'installe dont les occurrences sont capables de provoquer des émotions précises. Afin de rendre universels ces états, certains figent les relations entre paramètres, établies conventionnellement, pour provoquer des effets identiques chez tout le monde.

Si certaines combinaisons entre représentations et perceptions sont susceptibles de provoquer des affects, ces derniers peuvent non moins émerger de relations entre aspects apparemment uniquement perceptifs, parce que nous ne parvenons pas à les dissocier des évocations qui les accompagnent régulièrement.

La lenteur d'un adagio est effectivement perçue par tout un chacun et relève donc de l'intersubjectivité, mais le caractère triste que l'on désire souvent affecter à un tel tempo n'est nullement automatique, et relève de la subjectivité (à moins que le contenu d'un texte chanté, par exemple, ne justifie cette interprétation et n'entretienne ce stéréotype). En fait, il est possible tout aussi bien de ressentir une grande joie, une légère impatience, une incertaine plénitude, ou un ennui profond, mais l'on peut également se contenter d'écouter la lenteur et éprouver ce que l'on veut en fonction de ce que l'on pense de la qualité d'exécution ou de composition, sans que le sentiment provoqué soit le même pour chacun.

Les affects ressentis ne sont pas des qualités inhérentes aux objets artistiques. Ils résultent d'une histoire personnelle appartenant à chaque spectateur-auditeur. C'est pourquoi les affects évoqués sont d'autant plus néfastes qu'ils paraissent naturalisés et provenir uniquement de l'observateur qui s'en croit seul responsable, puisque les opérations effectuées pour les faire advenir sont obliérées (ce qui est pratiqué régulièrement dans les musiques de film).

D'aucuns, ayant pris conscience du danger que représentaient de telles manipulations allèrent jusqu'à vouloir éliminer toute intention de faire éprouver le moindre affect personnel. Non seulement ils n'y parvinrent pas et provoquèrent la joie de leurs partisans, ou au contraire la colère ou l'ennui de leurs adversaires, mais ils se révélèrent au fond désireux de manipuler tout autant en interdisant de ressentir quelque chose. Malheureusement, un tel discours fut tenu par des compositeurs, écrivains, cinéastes ou plasticiens qui proposaient souvent des opérations novatrices et passionnantes, et suscita des rejets qu'ils ne méritaient pas.

La distanciation préconisée, fort peu à la mode aujourd'hui, n'élimine pas les affects¹¹, elle les laisse libres. Et c'est cette liberté qui peut devenir source de plaisir ou d'inquiétude. En revanche, l'auditeur doit pouvoir repérer les fonctionnements proposés afin de ne pas projeter des lectures non motivées (parfois proches du délire) qui laisseraient libre cours à ses fantasmes et ne l'aideraient pas à sortir de l'affect subi. Il s'agit donc d'éprouver des affects en connaissance de cause, et l'œuvre doit pour cela parvenir à ne pas imposer d'affects prédéterminés tout en dirigeant l'attention sur de précises opérations¹².

Imposer la liberté de ressentir ce que l'on veut, dès lors que des propositions très précises sont exposées par ailleurs, voilà qui est intolérable à certains.

*

Les degrés de réalité

La distanciation que la non-imposition d'affects rend possible s'installe d'autant plus facilement que les auditeurs-observateurs sont rendus conscients des opérations effectuées. Et surtout lorsque celles-ci déterminent les degrés de réalité plus ou moins importants que possèdent les aspects des œuvres exposées. En maîtrisant ce qui distingue l'imaginaire de la réalité apparente, le spectateur-auditeur est moins susceptible d'être manipulé. Notamment, il est ainsi à même de différencier ses émotions personnelles des opérations mises en œuvre.

Les degrés de réalité sont déterminés en fonction du rapport que nous établissons entre ce que nous concevons et ce que nous percevons. Selon l'écart établi entre concepts et percepts simultanés, des objets plus ou moins réels ou imaginaires se constituent, et nous permettent d'accéder à des produits cognitifs : les *conformations*, qui rendent compte de ce qui nous apparaît présent ici et maintenant, ou les *représentations*, qui s'opposent de façon plus ou moins pure à la réalité apparente. Les aspects des objets représentés sont à leur tour susceptibles de se rapprocher plus ou moins d'une réalité apparente. Enfin, chaque occurrence concernée par ces opérations conditionnant les degrés de réalité peut être considérée à l'état virtuel ou être parfaitement actualisée.

Les degrés de réalité conditionnent notamment les spectacles musicaux dont je réalise la mise en scène, la lumière et la scénographie. Ainsi en est-il de *Correspondances* (dont la musique est réalisée par Marc-André Dalbavie et le texte par Guy Lelong). L'un ou l'autre des éléments, musicaux, gestuels, lumineux, textuels, sont en effet concernés à un moment de ce spectacle par chacune des opérations définies ci-après¹³, et de manière qu'elles soient repérables.

La conformation : elle s'établit lorsque ce que nous concevons d'un objet est conforme à ce que nous percevons simultanément. Elle permet d'orienter l'observateur dans sa perception du réel apparent qu'elle conforte et spécifie, grâce aux opérations cognitives, en sélectionnant, organisant, voire en constituant les éléments perçus à partir de sensations déjà fournies. Si l'aspect d'un objet perçu relève de la conformation c'est parce qu'il est réellement présent en apparence. Certaines compositions contemporaines exploitent la conformation en permettant à l'auditeur de relier

11 Il est devenu d'autant plus problématique de vouloir supprimer les affects, fût-ce dans l'intention d'échapper à toute tentative de manipulation, qu'il semble possible d'avancer aujourd'hui que « par certains côtés, la capacité d'exprimer et ressentir des émotions est indispensable à la mise en œuvre des comportements rationnels ». Cf. Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1995, p. 9. Précédemment, le côté négatif de cette dépendance avait été repéré, à juste titre, mais sans nuances, les moyens de connaissance de l'époque ne permettant pas d'envisager certains fonctionnements du cerveau. Cf. par exemple, Rita Levi-Montalcini, *Eloge de l'imperfection*, Paris, Librairie Plon, 1989, p. 214 : « Le développement vertigineux des capacités constructives et destructives de l'*Homo sapiens*, qui contraste de façon criante avec l'absence de ce même développement des facultés émotives, qui guident, aujourd'hui comme dans le passé, nos actions, est la cause première des dangers qui nous menacent. »

12 Il est non moins possible d'échapper à la manipulation affective, en combinant des évocations d'affects contradictoires. C'est par exemple ce qu'entreprend Stanley Kubrick à la fin de *Dr Folamour*. Une petite chanson désuète constitue en effet le seul élément de la bande-son accompagnant des images d'explosions de bombes atomiques. Toutefois, cette tentative produit parfois des résultats très opposés aux intentions de départ, car un élément isolé peut entraîner un affect précis qu'il ne conserve pas toujours lorsqu'il est associé à d'autres éléments. Autrement dit, des éléments paraissant antagonistes lorsqu'ils sont envisagés séparément, peuvent très bien converger vers le même effet lorsqu'ils sont regroupés.

13 Conformation, simulation et congruence ont déjà été définies dans mon article « Eloge de l'apparence », op. cit.

des percepts entre eux selon des critères cognitifs variables. Déjà les partitas pour violon de Bach nous faisaient réaliser comment nous organisons les lignes d'un contrepoint en fonction des registres. Dans certains passages de ces œuvres, en effet, les notes se succèdent régulièrement l'une après l'autre et pourtant plusieurs voix conformatives parallèles nous apparaissent parce que nous relient entre elles les hauteurs aux intervalles conjoints. C'est grâce à la conformation que nous entendons des textures plutôt que des polyphonies, des polyphonies plutôt que des textures, grâce à elle que nous découvrons nos capacités à inventer le réel.

La conformation virtuelle en-champ : si l'aspect d'un objet perçu relève de la conformation virtuelle c'est parce qu'il est réellement caché en apparence. C'est le cas, dans certaines interprétations, de certaines notes chantées par l'un des deux chœurs superposés dans *La Damnation de Faust* de Berlioz. Chacun d'eux ayant été entendu séparément quelques mesures plus tôt, il est possible à l'auditeur de reconstituer les éléments masqués, de les déduire des éléments effectivement conformés. Si la conformation virtuelle est suffisamment bien construite, elle nous permet donc de déduire des sons que nous n'entendons pas, et qui peuvent même ne pas être exécutés, mais que nous déduisons de ce que nous entendons parce que nous les estimons recouverts par d'autres. L'auditeur est ainsi amené à participer activement à l'élaboration des phénomènes acoustiques et supplée de lui-même à ce qui fait défaut perceptivement.

La conformation virtuelle hors-champ : si l'aspect d'un objet perçu hors du champ spatial relève de la conformation virtuelle c'est parce qu'il est réellement ailleurs en apparence. A la fin de la troisième ouverture que Beethoven a réalisée pour son opéra *Leonore*, l'on entend le son d'une trompette absente de l'orchestre. Le son conformatif permet donc de déduire la présence d'un instrument hors du champ visuel. La spatialisation et les technologies actuelles autorisent des prolongements de cette opération en faisant communiquer des espaces distincts et permettent notamment d'instaurer l'élargissement des lieux de concert habituels.

Si l'aspect d'un objet perçu hors du champ temporel immédiat relève de la conformation virtuelle c'est parce qu'il peut avoir lieu réellement à un autre moment. En anticipant sur le déroulement d'une composition qu'il découvre, l'auditeur peut être amené à faire des suppositions sur la suite des événements qu'il entend. Ces conformations virtuelles pourront être infirmées ou confirmées selon l'intention du compositeur, mais quoi qu'il advienne, si l'auditeur est capable d'établir ces virtualisations, c'est que l'œuvre lui a permis de comprendre certains fonctionnements compositionnels. La saveur de certaines partitions provient sans nul doute de la manière dont sont gérées nos attentes.

La simulation : la représentation s'établit lorsque ce que nous concevons d'un *objet* n'est pas conforme à ce que nous percevons. La simulation concerne les *aspects* de l'objet représenté qui contredisent les aspects perçus simultanément. Si l'aspect d'un objet représenté relève de la simulation c'est parce que nous pouvons constater qu'il est réellement absent en apparence et que nous avons simultanément l'impression de l'entendre. Dans le second mouvement de *Harold en Italie* de Berlioz, le parcours d'une procession de pèlerins est représentée et leur éloignement simulé puisque les instruments conformés associés à cette sensation ne bougent pas.

La congruation : un objet est représenté parce qu'il s'oppose à l'objet conformé auquel il est relié par sensations interposées. La congruation permet qu'un aspect appartenant à une entité représentée soit conçu en conformité avec l'aspect perçu simultanément. Si l'aspect d'un objet représenté relève de la congruation c'est parce qu'il est réellement présent en apparence. Les sons tenus caractéristiques de la vielle à roue représentée dans le quinzième quatuor de Beethoven sont congrués puisqu'ils sont identiques aux sons conformés du quatuor à cordes effectivement entendu.

La simulation virtuelle : si l'aspect d'un objet représenté relève de la simulation virtuelle c'est parce qu'il est fictivement caché ou ailleurs en apparence. Lorsque Marie claque la fenêtre dans la scène trois de l'acte un de *Wozzeck*, nous n'entendons plus la fanfare, qui s'est effectivement arrêtée de jouer, mais nous imaginons qu'elle continue de défiler devant la fenêtre et que cette dernière fait obstacle à sa perception.

Mais l'aspect d'un objet représenté peut également relever de la simulation virtuelle parce que nous pouvons constater qu'il est bien absent en apparence et que nous n'avons pas l'impression de l'entendre. Le troisième mouvement du concerto en *la* pour clavecin, Wq 29, de C.P.E. Bach, présente des bribes de thèmes déjà entendus et nous incitent à les compléter tout en constatant leur absence.

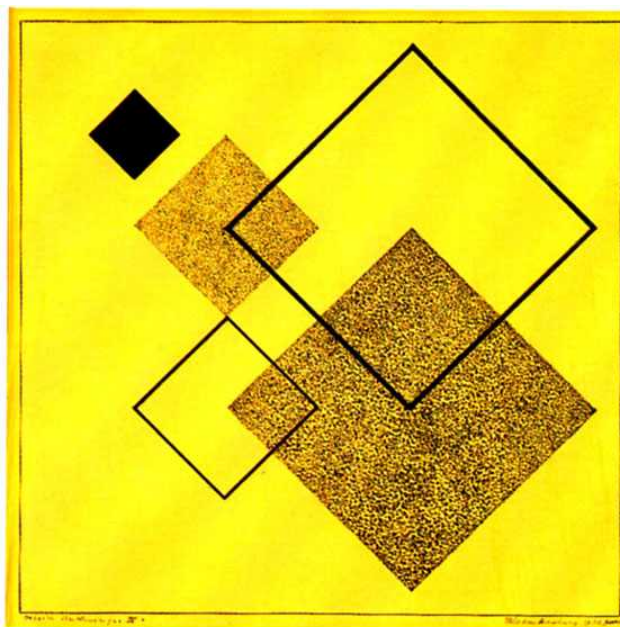
*

Conclusion

La musique, plus que tout autre art sans doute, est considérée trop souvent aujourd'hui comme le moyen de diriger nos affects.

Pourtant, le XXe siècle aura particulièrement été riche en auteurs ayant renoncé délibérément à vouloir imposer des émotions particulières. Mais il est vrai qu'à l'inverse, dans de nombreux produits contemporains, réalité et représentations sont de plus en plus confondues : actualités filmées comme un thriller, fantômes considérés comme événements concrets..., au point que l'observateur-auditeur ne fait plus la part des choses et s'investit émotionnellement de la même façon dans tous les cas. Il est donc plus que jamais nécessaire de distinguer ces deux domaines en exhibant d'abord et surtout leurs différences, puis en montrant qu'ils peuvent avoir des points communs mais pour des raisons autres que celles qui sont fournies en général.

S'il est difficile à la plupart des gens de dénoncer les pratiques manipulatoires c'est qu'ils aiment eux-mêmes en profiter (c'est notamment l'une des difficultés que rencontrent les hommes politiques). En n'assujettissant plus les opérations artistiques aux affects mais au contraire en rendant explicite leur fonction, il devient possible de parier sur l'intelligence de l'auditeur, de le considérer comme un être responsable et dès lors de ne plus chercher à le manipuler.



Theo Van Doesburg, *Dessin arithmétique 4*, 1930
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo