



HAL
open science

Expérimenter la synesthésie entre la musique et les arts plastiques : la traversée des spectateurs en situation d'immersion

Xiang Cheng Lu

► **To cite this version:**

Xiang Cheng Lu. Expérimenter la synesthésie entre la musique et les arts plastiques : la traversée des spectateurs en situation d'immersion. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02326368

HAL Id: dumas-02326368

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02326368>

Submitted on 22 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Arts plastiques & Sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne.

École des Arts de la Sorbonne (UFR04)

Master en Arts-plastiques

Mention Arts-plastiques

Parcours : ELER « Recherche Espaces, Lieux, Expositions, Réseaux »

**Expérimenter la synesthésie entre la musique et les arts plastiques :
spectateurs traversant l'espace de sons-écrans-couleurs**

Sous la direction de Monsieur Bernard-Guelton

XiangCheng LU

N° étudiant :11702110

2018-2019

Sommaire

INTRODUCTION	4
PARTIE I : <i>DIALOGUE ENTRE LE BAROQUE ET LE CONTEMPORAIN</i> DANS L'ESPACE SYNESTHESIQUE	8
1. BAROQUE VERSUS CONTEMPORANEITE	9
2. PROCESSUS DE CREATION : LES EQUIVALENCES DE STRUCTURES	24
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	36
PARTIE II : <i>JEUX D'EAU ET DE MIROIRS</i> - REFLEXION DU MIROIR CREANT UN NOUVEL ESPACE	38
1. PRESENTATION DE L'ŒUVRE	39
2. MOUVEMENTS, REFLEXIONS ET SIMULTANEITE	46
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	51
PARTIE III : AU CROISEMENT DE DEUX LANGAGES : COMPARAISON ENTRE <i>DIALOGUE ENTRE BAROQUE ET CONTEMPORAIN</i> ET <i>JEUX D'EAU ET DE MIROIRS</i>	52
1. AU CROISEMENT DE LA VISION ET DE LA SONORITE	52
2. LES DIVERGENCES POUR UNE IMMERSION SONORE	59
PARTIE IV: DEVELOPPEMENT D'AUTRES SENS POUR D'AUTRES ŒUVRES (LE L'AIR – LE TOUCHER)	63
1. ILLUSION FLOTTANTE DE LA MER DE PLASTIQUE : <i>LE CHANT DE LA BALEINE</i>	63
2. PORTES FLOTTANTES : ENTRE CIEL ET TERRE	65
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE	70

Résumer

Ce mémoire se propose d'analyser les correspondances entre ces divers éléments et de les associer à la vision de l'espace qui devient un paysage sonore. Comment, à partir du croisement de deux disciplines artistiques, la musique et les arts plastiques, peut-on créer un espace synesthésique ?

Ce mémoire se compose de quatre parties. Les deux premières correspondent chacune à la présentation et à l'explication de nos œuvres, aux différentes ressources théoriques auxquelles nous avons fait appel, ainsi qu'à nos propres recherches. La troisième partie envisage une comparaison entre nos deux créations, en analysant leurs points communs mais aussi leurs divergences. Quant à la dernière partie, nous l'avons consacrée à d'autres travaux que nous avons réalisés dans la continuité de nos recherches sur la synesthésie, en vue de faire d'autres expérimentations.

Mots clés : Installation, musique, couleur, expérimenter, synesthésie, immersion

Introduction

Interaction, interférence, échange, sont des mots qui, généralement, renvoient à la linguistique, servant à la description des langues. Pourtant, on les retrouve souvent dans les disciplines artistiques, telles que les arts plastiques et la musique, pour expliquer leurs relations réciproques, possédant, elles aussi, leur langage.

Les peintres et les musiciens ne cessent de multiplier les formes d'échange et de relation entre les arts plastiques et la musique. Ces deux disciplines ont de nombreux points communs, se complétant l'une l'autre et permettant une inspiration mutuelle. Il n'y a désormais plus de frontières abstraites entre les arts. Si nombre de musiciens ont trouvé leur inspiration dans les arts plastiques, de nombreux peintres se sont appuyés sur la musique pour leurs compositions. C'est ainsi que « (l) a pensée musicale a constitué une source de réflexion privilégiée pour des peintres comme Kandinsky, Kupka ou Delaunay, qui ont cherché des structures d'organisation de l'espace plastique susceptibles de s'éloigner, voire de se libérer des lois de la représentation. »¹ Il existerait donc une analogie entre couleurs et sons, entre visuel et sonore, ainsi qu'entre les sensations provoquées. Nous pouvons également citer à cet égard Gauguin lui-même, s'adressant à André Fontaines : « Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'attendre ce qu'il y a de plus général et partant, de plus vague dans la nature : sa force intérieure. »²

De son côté, Baudelaire écrit : « L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique. » D'ailleurs, dans son poème *Correspondances*, il évoque le lien entre les différents sens : « (...) *Comme de longs échos qui de loin se confondent (...) Les parfums, les couleurs et les sons se*

¹ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XX^e et XXI^e siècles*, Musique ouverte, Minerve, 2015, p.18.

² Paul Gauguin, « Lettres à sa femme et à ses amis », Paris, Grasset, 1946, p. 291-292, cité par Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XX^e et XXI^e siècles*, ibid., p.11.

répondent. »³ Il existe donc une interpénétration entre les deux domaines que les théoriciens de l'art nomment synesthésie.⁴ Chez les synesthètes, une perception peut faire intervenir plusieurs sens : ils peuvent en effet voir les sons, entendre les couleurs, et même goûter les lettres ou respirer les images...

Mais que faut-il entendre exactement par synesthésie ?

La synesthésie, « nom féminin du grec *sunais thêsis*, perception simultanée, est une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière (par exemple audition colorée) »⁵.

Autrement dit, il s'agit d'un phénomène à travers lequel plusieurs sens sont associés dans une situation donnée. En particulier, l'art, que ce soit la musique ou les arts plastiques, provoque des sensations et des perceptions de toutes sortes, créant des associations. Par exemple, lorsqu'un spectateur regarde la série de tableaux de Monet *Nymphéas*, il ressent différentes sensations liées à des souvenirs ou à des expériences personnelles, ou encore percevoir l'ambiance créée par l'œuvre. Et certaines personnes sensibles peuvent même aller jusqu'à sentir l'odeur des plantes qui figurent sur la peinture ou à entendre les sonorités des lieux. Ainsi, l'ensemble de ces sensations ressenties est appelé synesthésie.

Les associations et correspondances entre formes, couleurs, différents timbres musicaux et autres sensations sont, en réalité, activées par le cerveau humain, mais certaines personnes sembleraient plus sensibles que d'autres à ce phénomène. Plus particulièrement, le phénomène de la synesthésie mettrait en activité un « état pré-sensible de la conscience qui pourrait être virtuellement du musical et du pictural ».⁶ En fait, c'est la mémoire qui intervient dans l'expérience de la synesthésie car,

³ Charles Baudelaire, *Correspondances*, (...) in : *Curiosités esthétiques*, 1868.

⁴ Voir Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, interaction aux XX^e et XXI^e siècles, op.cit.

⁵ Définition du dictionnaire Larousse en ligne : larousse.fr

⁶ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, interaction aux XX^e et XXI^e siècles, op.cit., p.10.

lorsqu'un sens est sollicité, il fait appel à un autre en plongeant dans l'expérience et les souvenirs. L'expérience du sensible peut être vécue grâce à la combinaison des sens. C'est ainsi qu'une véritable osmose s'édifie entre construction visuelle et construction acoustique. Dans ce sens, Goethe a parlé d'« art musical silencieux » et Schelling de « musique figée »⁷, rappelant un tableau artistique ou une image visuelle ; Mais comment activer la dimension essentielle du sensible ? Comment la matérialiser dans les œuvres ?

Dans leurs créations, les artistes utilisent leur propre expérience de synesthésie, car l'art évoque des associations de toutes sortes chez les spectateurs.⁸ Cependant, les artistes contemporains ont eu l'idée de produire d'autres types d'œuvres afin de leur faire vivre plus profondément les perceptions, de les associer davantage : les œuvres immersives.

Lorsqu'un artiste veut créer une œuvre d'art immersive, il ne peut ignorer les sens de l'être humain. Ainsi, le plus souvent, il fait en sorte, dans sa création, que toutes les sensations se rencontrent pour créer une impression interdépendante. Ainsi, il est difficile, pour le spectateur, d'abandonner ses propres sensations lorsqu'il va visiter une exposition. C'est alors qu'il fait l'expérience de la synesthésie.

Nous nous intéressons également au phénomène de la synesthésie. Nous proposons d'expérimenter où les sens et la vue sont conjointement sollicités : des formes et des couleurs jouent ensemble et entrent en lien avec la musique. Nous avons donc créé des installations qui prennent en compte le développement polysensoriel. Ainsi, nos créations artistiques sont des œuvres immersives qui intègrent l'idée des interactions, des correspondances entre couleurs, lumière, musique, mouvements et vibrations.

Dans ce mémoire, nous proposons d'analyser deux installations immersives : *Dialogue entre le baroque et le contemporain* et *Jeux d'eau et de miroirs*. Ces œuvres sont la réunion d'autres travaux que nous avons réalisés auparavant et indépendamment, qui articulent divers espaces temporels. Un des buts de nos créations est de proposer aux

⁷ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XX^e et XXI^e siècles*, op.cit., p.91.

⁸ Cependant, il importe de souligner que tout art ne reflète pas forcément une expérience relative à la synesthésie.

spectateurs une expérience synesthésique en s'immergeant dans cette ambiance. Ce que nous recherchons dans ce travail, c'est une interaction entre ces divers éléments.

Comment ces œuvres articulent-elles sons, images, mouvements ? En quoi peut-on dire que les couleurs et la musique dialoguent ensemble ?

Ce mémoire se propose d'analyser les correspondances entre ces divers éléments et de les associer à la vision de l'espace qui devient un paysage sonore. Comment, à partir du croisement de deux disciplines artistiques, la musique et les arts plastiques, peut-on créer un espace synesthésique ?

Ce mémoire se compose de quatre parties. Les deux premières correspondent chacune à la présentation et à l'explication de nos œuvres, aux différentes ressources théoriques auxquelles nous avons fait appel, ainsi qu'à nos propres recherches. La troisième partie envisage une comparaison entre nos deux créations, en analysant leurs points communs mais aussi leurs divergences. Quant à la dernière partie, nous l'avons consacrée à d'autres travaux que nous avons réalisés dans la continuité de nos recherches sur la synesthésie, en vue de faire d'autres expérimentations.

Partie I : *Dialogue entre le baroque et le contemporain dans l'espace synesthésique*

Comment faire dialoguer deux époques au moyen de l'art ? Cette idée de mettre en relation deux périodes de l'histoire, qui, apparemment, n'ont rien à voir, est très utilisée dans le domaine artistique. Ainsi, l'actuelle exposition privée à la Galerie Kamel Mennour réunit deux époques en mettant en dialogue le tableau de Caravage récemment découvert : *Judith et Homopherne*, et une installation nommée *Pyramidal, haut-relief – A5, travail in situ*⁹. C'est ainsi que l'époque baroque italienne se trouve face au monde du XXIe siècle. Ce face-à-face de deux œuvres d'art annule les frontières spatio-temporelles.



Fig, 1 Caravage « *Judith et Holopherne* », Daniel Buren « *Pyramidal, haut-relief-A5, travail situé* »

⁹ Cette exposition est présentée à la galerie privée de Kamel Mennour située au 6, rue du pont de Lodi, 75006 Paris du 18 avril au 4 mai 2019, avant d'être mise aux enchères le 27 juin 2019 par le commissaire-priseur Marc Labarbe. Daniel Buren *Pyramidal, haut-relief - A5, travail situé*, 2017 Prismes en aluminium, peinture acrylique satinée, panneaux composites aluminium, bandes de vinyle Dimensions : 261 x 478,5 x 30,45 cm Michelangelo Merisi, dit-il Caravaggio ou le Caravage (1571-1610) *Judith et Holopherne*, vers 1607 Peinture sur toile 144 x 173,5 cm

L'œuvre que nous présentons ci-dessous est aussi une rencontre entre deux époques : la musique baroque de Bach, *Variations Goldberg* (vers 1740) et l'époque contemporaine utilisant les nouvelles technologies. Mais la rencontre a également lieu à travers les matériaux comme nous allons l'expliquer ci-après, et surtout, elle présente un croisement entre deux disciplines : la musique et les arts plastiques. Après avoir présenté notre travail qui réunit baroque et contemporanéité (1), nous verrons notre processus de création (2).

1. Baroque versus contemporanéité

Dans les développements suivants, nous allons présenter notre création (1.1), puis le rideau-écran qui limite l'espace (1.2), et enfin, nous reviendrons sur l'art baroque (1.3), afin de mieux comprendre l'œuvre.

1.1 Présentation de l'œuvre : *Dialogue entre le baroque et le contemporain*

Elle se compose de deux versions : une version photo et une version vidéo. Cette seconde création intègre, en réalité, une autre œuvre que nous avons créée à partir d'un matériau contemporain : le papier polythène, que nous présenterons plus loin afin de pouvoir expliquer notre version vidéo.

1.1.1 Photographie et variation lumineuse : musique, lumière et mouvement

Afin de réaliser notre création, nous avons fait appel à deux danseurs, et nous leur avons demandé de revêtir une guirlande de lumière blanche branchée directement sur une batterie mobile, et qui pouvait être actionnée librement grâce à un interrupteur. Les danseurs ont été invités à improviser une chorégraphie dans une salle sombre, dont nous avons obstrué toutes les fenêtres, afin de ne laisser aucun espace de lumière. Nous avons ensuite mis les *Variations Goldberg* de Bach (*Aria, 30 variations, Aria da*

Capo) que nous avons enregistrées préalablement, et que les danseurs écoutaient grâce à des enceintes. Ceux-ci se tenaient à une certaine distance l'un de l'autre et étaient invités à s'exprimer librement, à improviser une chorégraphie, inspirés par la musique de Bach. La salle était volontairement obscure pour qu'ils ne soient pas influencés par des images de toutes sortes, mais qu'ils restent concentrés sur la musique. La danse représente, à nos yeux, le langage du corps qu'un rythme, ici donné par la musique, traverse. L'expression corporelle, lorsqu'elle est improvisée, ou plutôt, guidée par la musique, est une libération de toutes contraintes.

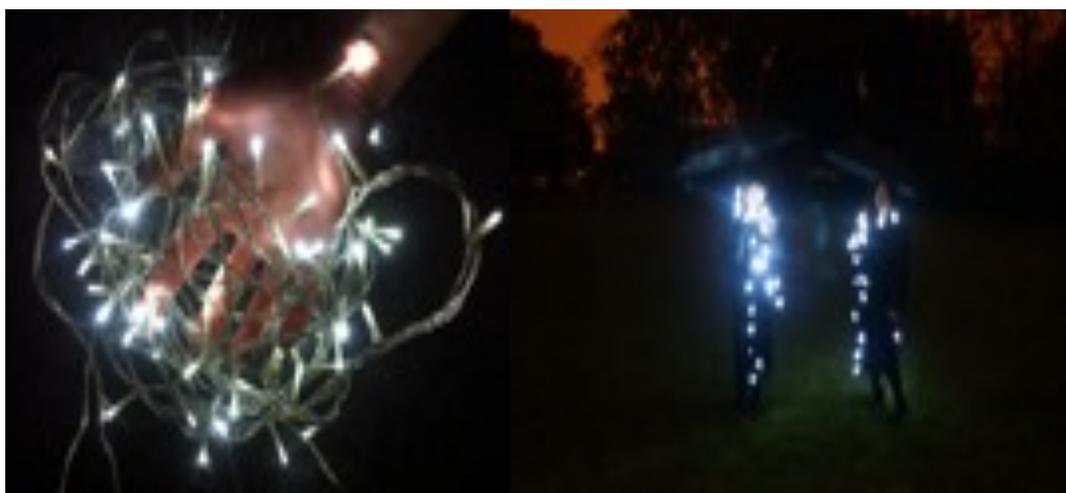


Fig. 2 Guirlande lumineuse pendant la danse



Fig.3 Extraits choisis

Pendant la production qui a duré 50 minutes, nous avons filmé les deux danseurs et pris des photos. Notre objectif était de capturer les mouvements de la lumière en fonction de la danse, elle-même donnée par l'écoute de la musique, afin de voir comment elle se manifeste. Nous voulions également voir comment apparaissait cette dualité entre les deux danseurs qui dansaient en parallèle, tantôt éloignés l'un de l'autre, tantôt plus rapprochés.

En ce qui concerne les photos, nous en avons pris une centaine et en avons sélectionné 32, correspondant aux 32 pièces musicales de l'œuvre choisie. Pour ce mémoire, nous en avons extrait quatre au hasard. Sur la fig. 2 ci-contre, on peut distinguer les corps des danseurs qui baignent dans la lumière, et qui dansent selon le rythme de la musique. Les *Variations Goldberg* ont été écrites pour être jouées sur clavecin, lequel comprend deux claviers (fig.1). C'est pour cette raison que nous avons pris deux danseurs, lesquels se sont exprimés ensemble, sur deux mélodies différentes, donnant deux timbres différents.

Bach, considéré comme le plus grand contrapuntiste, a composé cette pièce musicale en 1741 lors de son séjour à Dresde, qu'il aurait offerte au Comte von Keyserlinck pour son claveciniste, Johann Gottlieb Goldberg. Il s'agit d'une œuvre difficile qui réunit toutes les techniques musicales, les rythmes, les contrepoints, ainsi que plusieurs variations de danse.

La photo montre quatre dessins lumineux correspondant chacun à une prise photographique au cours de la danse. Chaque signe, apparaissant sous forme de bandes lumineuses horizontales et juxtaposées sur chacune des photos, correspond à une note de musique, le tout formant un morceau. De cette façon, chaque son ou pulsation donne lieu à une trace lumineuse, formant une ligne de lumière verticale. En quelque sorte, la musique est capturée pour devenir visuelle. Comme le montre la photo, l'expression musicale, devenue expression plastique de la danse, est rendue par une ligne droite. C'est une transposition du système d'écriture de la musique qui apparaît, une visualisation de l'écoulement de la musique dans l'espace et le temps.

Nous avons ainsi traduit, à travers le langage artistique, la musique en lumière, c'est-à-dire, les sonorités en dessins lumineux. En musique, les types de variation sont une façon de produire des notes de plusieurs phrases musicales, comme les mélodies, par des modifications apportées au thème. Ces modifications peuvent être mélodiques, rythmiques et harmoniques, et se combiner les unes avec les autres.

En regardant ces bandes lumineuses, l'œil voit, en quelque sorte, ce que l'oreille entend. Autrement dit, la mélodie de la musique de Bach est transcrite de manière optique. Nous voulions capter un instant de jeu musical, condenser un moment d'écoute en des formes visuelles simples que l'appareil photo est capable de fixer, tel un pictogramme, une sculpture

Il s'agit d'une pièce qui réunit plusieurs techniques et esthétiques formant une grande œuvre musicale de style baroque. (Voir ci-dessous : **1.1.2 La danse baroque : de la notation ancienne à la création contemporaine**)

Cette création, qui associe sons, mouvements et lumière, relève du domaine de la synesthésie. Si nous avons choisi les *Variations Goldberg* de Bach, c'est dans la tentative de trouver un nouveau mode de création avec des matériaux modernes tels que la 'lumière-néon', en utilisant le 'vocabulaire' chorégraphique de la danse du XVIIIe siècle, incluant la sensibilité et les conventions de notre époque. C'est également une manière pour nous de faire dialoguer le baroque et le contemporain. À notre avis,

les sons des instruments anciens peuvent être retravaillés pour apparaître dans un contexte plus contemporain, tissant ainsi un lien entre l'art ancien et l'art contemporain.



Fig. 4 Extrait de la partition des *Variations Goldberg* de Bach et clavecin à double clavier

Cette composition musicale nous intéresse particulièrement parce qu'elle utilise la technique du contrepoint où, tantôt différentes mélodies se réunissent, nous donnant une impression d'instantanéité, tantôt s'éloignent, entraînant une continuité temporelle. C'est aussi ce qu'ont essayé d'exprimer les deux danseurs par leurs mouvements corporels, qui soit se rapprochaient, soit s'éloignaient. Cette ambiance ainsi créée, cette immersion dans le temps, crée des interactions entre ces mélodies contrapuntiques. Comme notre objectif était de créer une œuvre regroupant différentes notions, à savoir une œuvre synesthésique, il nous semblait que les *Variations Goldberg* étaient les plus appropriées.

La version photo nous a ensuite inspiré pour approfondir notre recherche à travers un processus de travail plus diversifié, plus riche, en intégrant les couleurs. C'est ainsi qu'a été créée la version vidéo.

1.1.2 La danse baroque : de la notation ancienne à la création contemporaine

La danse baroque est un art chorégraphique qui était pratiqué en particulier aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mais l'appellation de « danse baroque » n'est réellement apparue que dans les années 1960. Au XVIIe siècle, la danse baroque rythmait la vie politique et

sociale. Cependant, elle a été délaissée au XVIIIe siècle avec l'apparition de l'époque classique, et ce n'est qu'à la seconde moitié du XXe siècle que des artistes s'y sont à nouveau intéressés. Aujourd'hui, de nombreuses compagnies présentent des danses puisées dans le répertoire baroque, reconstitué généralement d'après les ouvrages de Raoul-Auger Feuillet.

Raoul-Auger Feuillet¹⁰ (1659-1710) a expliqué, dans son ouvrage, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, publié en 1700, les caractéristiques de la danse baroque. Ayant été à la fois maître de danse et chorégraphe, Auger-Feuillet a été celui qui a inventé un système théorique (manuscrit) de notation de la danse baroque.¹¹

À l'époque, la danse baroque, en relation étroite avec la musique baroque, était notamment la danse de cour et de théâtre, marquée par le rythme où le corps était très sollicité.

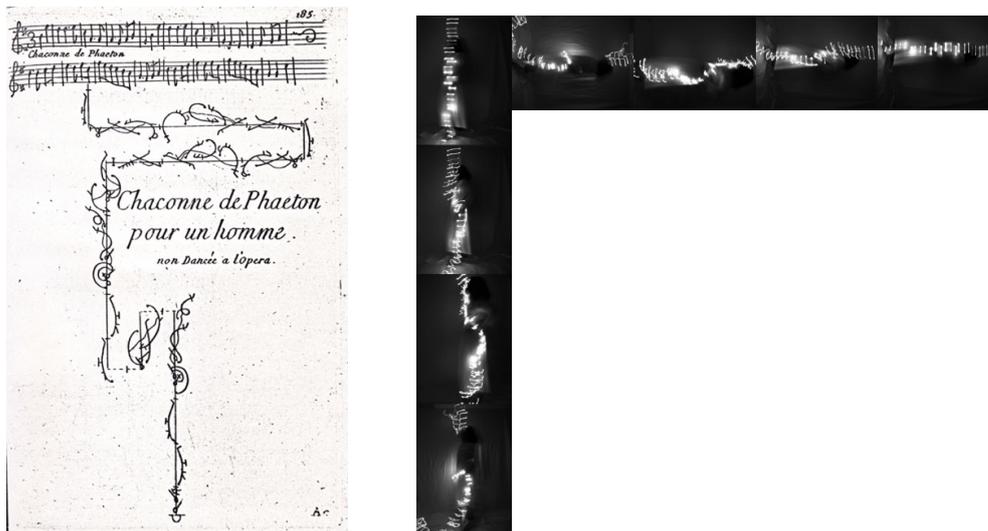


Fig. 5 Notation de la « Chaconne pour un homme »¹ et Fig 3

¹⁰ Les oeuvres de Roger Auger-Feuillet ont été traduites en anglais et en allemand par Taubert. Grâce à son système, l'Europe toute entière connaîtra la diffusion rapide du répertoire. De plus, la publication des Recueils de danses continuera même après sa mort jusqu'en 1724.

¹¹ Auger-Feuillet publie chaque année un « Recueil de danses » composé de danses de bal et de ballets qu'il créait en collaboration Louis Pécour. En 1706, il publie également un « Recueil de contredanses », dont plusieurs sont extraites des opéras de Jean-Baptiste Lully.

Inspiré par Auger-Feuillet, nous avons également retranscrit par la danse un extrait des *Variations Goldberg*, c'est-à-dire la musique en lumière.

En comparant les deux schémas, nous pouvons distinguer les deux trajets : les pas pour le premier schéma, la lumière pour le second. Parmi les ressemblances, on peut également voir, en particulier, les différentes déclinaisons de l'espace. Les deux danseurs baroques que nous avons filmés ont improvisé les danses de l'époque, telles que la bourrée, le menuet et la sarabande. Tantôt ils dansaient frontalement, tantôt séparément, en construisant parfois un espace qui s'ouvre et se resserre, comme le montre la photo. Notre idée principale étant la synesthésie, nous avons créé cette combinaison danse-musique, que nous avons intégré à d'autres éléments, comme les couleurs, dans un espace immersif.

Ainsi, notre version vidéo propose une articulation entre deux époques, le baroque avec la musique et la danse, et les rideaux colorés ainsi que la projection lumineuse par la vidéo. L'ensemble est un passage à travers l'espace-temps.

Notre idée était également d'associer des images et des couleurs à la musique et aux deux époques, baroque et contemporaine, afin de créer une interaction entre ces deux éléments. Nous avons pour objectif de créer une œuvre où sons couleurs seraient réunis - travail de synesthésie - en vue de la faire expérimenter à des spectateurs, les invitant à nous faire part de leur impression. De cette manière, il s'agissait pour nous, de produire une œuvre immersive, où le visiteur serait plongé dans une autre dimension.

1.1.3 Installation sonore : musique, lumière et mouvement et couleurs

L'installation sonore est composée de deux œuvres que nous allons expliquer ci-après.

Afin d'enrichir cette création de photographies, nous avons eu l'idée de créer une vidéo, ce qui nous permettait de prolonger l'instant, ce que la photo ne peut réaliser. La vidéo nous permettait aussi de voir la variation de la lumière dans le temps, ainsi que l'évolution de la musique qui est basée sur le temps.

Après avoir visionné la vidéo, des deux danseurs nous nous sommes demandé comment l'exposer. Comment introduire la couleur dans un espace immersif. Utiliser un écran nous a paru être une bonne solution. De plus, en vue de compléter notre travail dans un esprit de synesthésie, nous avons décidé d'introduire la couleur.

Dans le même esprit, Bill Viola¹², un artiste américain spécialiste de la vidéo, a réalisé une exposition en 2014 au Grand Palais.

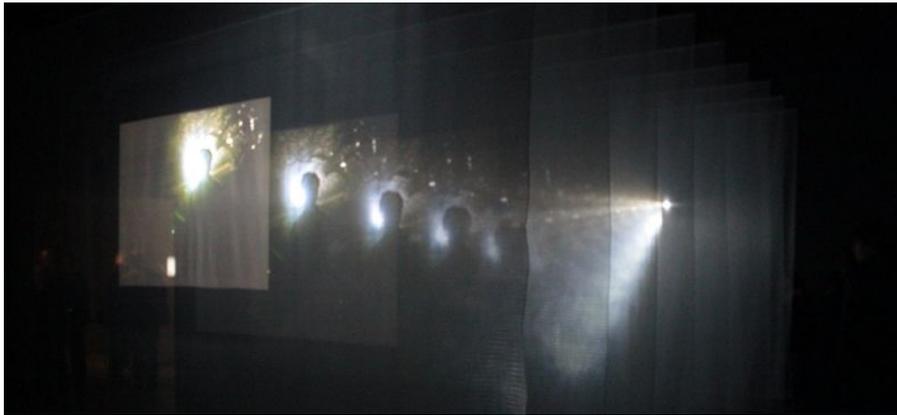


Fig. 6 exposition 2014 Grand palais Bill Viola : vidéo l'installation

Son installation est projetée sur plusieurs écrans superposés, sans couleur ni image, ce qui donne une idée de perspective dans la projection de la vidéo. Cette superposition crée une reproduction successive de la vidéo, une imitation de l'image de la vidéo. Les spectateurs voient une série d'images successives, des tableaux répétitifs.

En nous basant sur cette idée de superposition, en utilisant des bandes de papier afin de créer une sorte d'architecture d'écrans, nous avons décidé de réaliser une autre création, que nous appelons *Tableau synesthésique* des couleurs.

¹² Bill Viola est né à New York le 25 janvier 1951 et s'est particulièrement illustré par la création d'installations vidéo de grande envergure comme celles qu'il a exposées au Grand Palais à Paris en 2014.

Ainsi, nous avons imprimé huit gravures (monotype) en couleurs sur papier polythène¹³, un matériau contemporain transparent, et la lumière que nous avons projetée dessus nous a donné un tableau chromatique de nuances de couleurs harmonieuses. Nous avons au préalable coloré chaque papier transparent. Le format du papier est de grande taille (3m / 1,5 m), ressemblant à un écran géant.

Nous avons ensuite superposé chaque feuille de papier et avons fixé l'installation au milieu de la salle vide, tels des rideaux colorés, des écrans de couleurs. Nous avons, là aussi, obstrué les fenêtres de façon à ne laisser qu'un petit filet de lumière filtrer à l'intérieur de la pièce. Puis nous avons fixé le projecteur derrière "les écrans", de sorte que la vidéo traverse chaque couche de papier, donnant un effet de perspective. Ainsi, lorsque la lumière, provenant du vidéo projecteur placé juste derrière la succession d'écrans qu'elle les traverse, dans la salle obscure, on peut voir les couleurs changer.

De cette manière, lorsque des spectateurs entrent dans la pièce et déambulent à travers les rideaux, ils voient, en fonction de leur trajet, de nouvelles couleurs. Par exemple, si une personne passe devant une partie de l'écran colorée en rouge, derrière laquelle il y a du jaune, la couleur orange est composée par son mouvement. Telle est notre recherche d'une synthèse théorique entre musique, couleurs et traces de lumière. Nous montrons ci-dessous les prises photographiques de notre installation.

¹³ Le papier polythène est un matériau moderne, une matière fluide, qui ressemble à un voile transparent très fin. Nous expliquerons notre processus de création dans la partie 1.2 suivante.

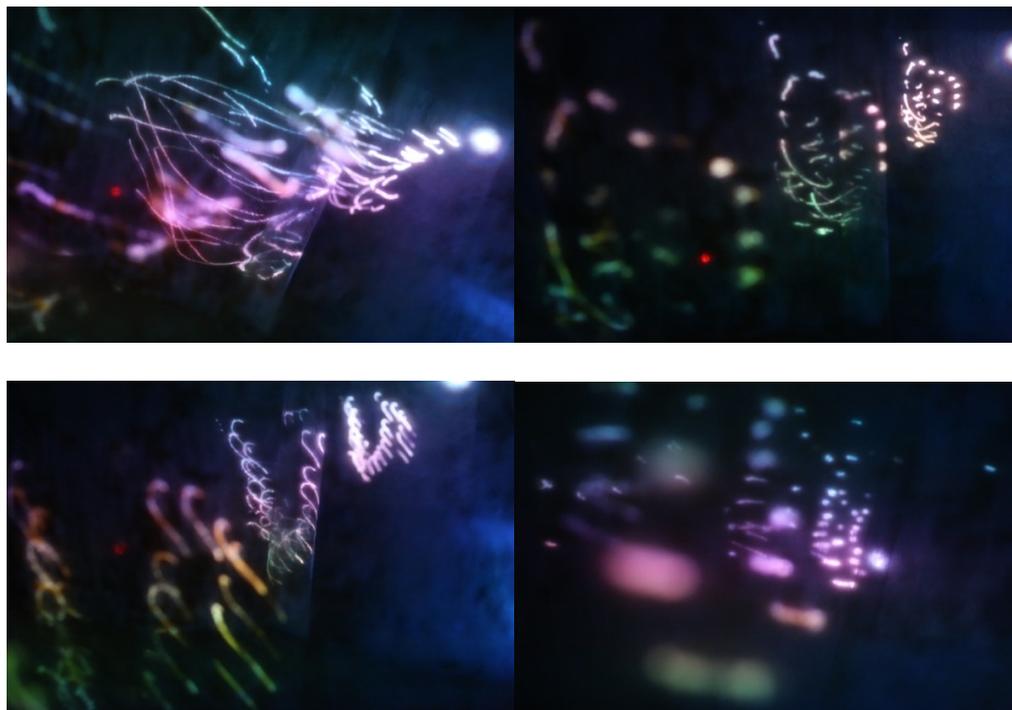


Fig. 7 Dialogue entre le baroque et le contemporain : installation lumière et son

1.1.4 - Tableau synesthésique sur voile transparent

Travaillant depuis longtemps la gravure et la théorie de la couleur, et suivant parallèlement des cours de théorie de l'harmonie au Conservatoire de la ville de Paris, nous avons eu l'idée de comparer ces deux théories. Ayant trouvé une forte relation entre la musique et la couleur, nous avons fait des recherches sur la possibilité de les faire correspondre.

Cette idée n'était cependant pas nouvelle : Kandinsky avait déjà compris cette relation. Ainsi, par exemple, dans *Du spirituel dans l'art*, il rend hommage au peintre Delacroix : « depuis longtemps déjà, il manquait à la peinture la connaissance de la basse continue, il lui manquait une théorie établie, approuvée ; telle qu'elle existe en musique »¹⁴.

¹⁴ Wassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, cité par : Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XX^e et XXI^e siècles*, Musique ouverte, Minerve, 2015, p.11.

Nous cherchions à créer une gamme chromatique de couleurs en utilisant uniquement les couleurs primaires – rouge, jaune et bleu. Comment créer une image, un tableau qui pourrait changer librement, contrairement aux tableaux ou aux photos traditionnels qui restent fixes ? Nous avons alors eu l'idée d'utiliser un matériau souple que nous pourrions superposer afin de créer ce phénomène. Le papier de synthèse polythène, qui ressemble à un voile transparent, et sur lequel on peut travailler nous a paru approprié.

Tout d'abord, nous avons fixé sur une plaquette de plastique des couleurs et des formes que nous avons imprimées sur un morceau de polythène de 1 m 50 sur 3 m environ. Les couleurs ont été minutieusement choisies et composées afin de tenter de trouver un certain équilibre, ou plutôt une certaine harmonie, susceptibles de correspondre à une harmonie musicale. Une couleur vibre, frémit. A partir de là, nous avons essayé de comparer la musique avec les couleurs.

À partir des arts plastiques, de la musique, de la couleur et de la chorégraphie, nous avons cherché à les associer, à trouver des analogies formelles entre ces champs d'expression, mais aussi à faire ressentir leurs différences. Ces champs sont de l'ordre de la perception humaine, et il est possible, à partir du ressenti, d'expérimenter et d'apprendre les uns des autres. On peut ainsi percevoir une synesthésie entre l'harmonie des couleurs, le rythme, la tonalité, la pulsation, la respiration et le mouvement du corps, entre autres.

1.2 Le rideau-écran délimitant l'espace

Nous avons construit dans *Dialogue*, plusieurs rideaux en papier polythène que nous avons coloré et sur lesquels nous avons imprimé des gravures. Ces rideaux, grâce au vidéo - projecteur, servent d'écran, et multiplient les images. Ils permettent également de délimiter l'espace. Ces rideaux-écrans sont répétées dans l'espace de manière régulière, créant des intervalles plus ou moins grands, ce qui rappelle les intervalles en musique. Ici, l'intervalle peut se comprendre non seulement comme quelque chose qui

sépare, mais également comme quelque chose qui relie, qui unit. Dans notre travail, les intervalles, créés par les rideaux-écrans, permettent aussi bien de donner une respiration, d'élargir l'espace, que de créer un lieu pour faciliter la déambulation.

Nous avons ainsi matérialisé les intervalles musicaux, créé une sorte partition de l'espace. Mais l'intervalle existe aussi dans la couleur, dans les modulations et nuances plastiques. Il existe des analogies sensorielles issues du même champ sémantique en ce qui concerne les couleurs et la musique. Par exemple, le cercle chromatique, la gamme chromatique, l'accord, la tonalité, la gamme, l'harmonie, le son, etc. Ainsi, en décomposant la musique et la couleur, nous avons réalisé le schéma suivant :



Il s'agit de huit nuances de la couleur bleue, dont la plus foncée correspond au *fortissimo* en termes de musique et la plus claire au *pianissimo*.

Il importe de souligner que chaque individu a son propre système de logique. Par exemple, sol correspond à la couleur rouge, tandis que pour d'autres, cette note renvoie plutôt à l'orange ou au marron.

La disposition des rideaux est organisée de manière à créer un rythme, une image spatiale. De plus, la lumière issue de la guirlande lumineuse des deux danseurs montre des intervalles qui tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent. En ce qui concerne la lumière, soit-elle de concentre en un point précis, soit elle se disperse vers les extrémités du rideau, puis dans tout l'espace de la salle.

Afin d'expliquer comment est née cette installation immersive, nous allons présenter notre manière de travailler ainsi que nos sources d'inspiration. Mais tout d'abord, il est nécessaire de revenir sur le baroque.

1.3 L'art baroque : une influence

L'art baroque est apparu en opposition à tout ce qui était strict, exprimant la rigueur, l'aspect esthétique rigide. À son apparition, au début du XVIe siècle, il avait un sens assez négatif, car il désignait tout ce qui était « étrange », « surprenant », « inusité » ou bien encore « bizarre », « ridicule », « laid », « imparfait »¹⁵, autant de qualificatifs à connotation péjorative.¹⁶ Il conservera cette acception durant le XVIIe siècle, puis fait son entrée dans le dictionnaire. Ainsi, le dictionnaire de l'Académie française (éd. 1740)

¹⁵ Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de 'baroque littéraire' », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414> ; DOI : 10.4000/baroque.414

¹⁶ *Ibid.* Notons que le mot *barroco* (baroque) était tout d'abord utilisé pour désigner des perles de formes irrégulières, importées des Indes par les Portugais.

le définit ainsi : « Baroque se dit aussi au figuré pour bizarre, irrégulier, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque, une figure baroque. »¹⁷

Pour Adrian Marino, ce sens négatif, ce préjugé provient des « résistances qu'opposent au baroque le goût et l'esthétique classiques, plus exactement, le classicisme, dont le rigorisme jette toujours davantage l'opprobre sur ce concept, surtout à partir du XVII^e siècle, lorsque voit le jour la dualité classique = parfait/baroque = imparfait. D'une part, rigueur, sévérité, harmonie, équilibre, *bienséance* : de l'autre, affectation, excès, extravagance, absence de mesure et de sens des convenances. »¹⁸ Cependant, le baroque n'a été défini qu'à partir du XIX^e siècle, étant resté « l'un des principaux lieux communs de l'esthétique »¹⁹.

Cependant, Jean Rousset admet, en se fondant sur la littérature existante, que le baroque n'est pas seulement « excès, outrance, pléthore, emphase, surcharge, prolifération inutile », c'est aussi une qui décoration qui « a une fonction, qui est d'animer et d'unir ; (...) comme révélateur – légèrement déformant – de la structure' ». ²⁰ il passe en revue plusieurs figures qui ont donné leur conception de la notion. Dans ce sens, il évoque Wolfflin, pour qui le baroque est la « saisie du réel comme système d'apparences flottantes et spectacle en devenir », Focillon qui le voit comme « oubli des fonctions et mobilité de l'espace », ou bien B. Zevi, qui « parle de libération spatiale et d'interpénétration des éléments », ou encore « A. Chastel (qui) note que les formes se dilatent et se multiplient, P. Francastel insiste sur les 'formes foisonnantes' et le 'large déploiement du mouvement' ». ²¹

¹⁷ Dictionnaire de l'Académie française, citation tirée de : Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de baroque littéraire', *ibid.*

¹⁸ Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de 'baroque littéraire' », *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Jean Rousset, « Peut-on définir le baroque ? », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/88> ; DOI : 10.4000/baroque.88

²¹ *Ibid.*

Le baroque est également apparu dans d'autres disciplines telles que la littérature ou l'histoire de l'art, et la musique n'y a pas échappé. À ce moment-là, le mot baroque avait perdu sa connotation péjorative. En musique, le baroque se traduit par la combinaison des voix appelée la « basse continue », où deux instruments, clavier luth, guitare avec un instrument grave. Le contrepoint, développé par Bach, et tel qu'il apparaît dans les *Variations Goldberg*, est une technique caractéristique du baroque. Il existe de nombreux musiciens baroques, dont Lully (1632-1687)²², François Couperin (1668-1733)²³ et Jean-Sébastien Bach (1685-1750), n'en sont que quelques grandes figures.

²² Lully, fils d'un meunier italien, est entré très jeune à la cour du roi Louis XIV, où il a composé de nombreux ballets et opéras, devenu Surintendant de la musique. Cette position prestigieuse a fait de lui le compositeur le plus influent de l'histoire de la musique française.

²³ Couperin est issu d'une famille de musiciens. À 11 ans, il hérite à la mort de son père le poste prestigieux d'organiste à l'église Saint-Gervais. Il est ensuite entré à la cour et a enseigné le clavecin et l'orgue. Il a également composé de précieuses œuvres de musique de chambre.

2. Processus de création : les équivalences de structures

En tant qu'artiste, nous avons tenté de construire une relation logique entre deux langages artistiques, les arts plastiques et la musique. Mais comment entendre la musique à partir d'un tableau visuel abstrait ? Et inversement, comment voir des images à partir d'un enregistrement musical ? Nous proposons de répondre à ces questions en quatre points : tout d'abord, nous présentons une logique de correspondance entre musique et couleurs (2.1) ; ensuite, nous parlerons de la musique en tant que source d'inspiration (2.2) ; puis nous évoquerons les systèmes de compréhension des sensations synesthésiques (2.3) et ; enfin, la phénomène de la synesthésie qui traverse les œuvres contemporaines (2.4).

2.1 Proposition d'une logique de correspondance entre musique et couleurs

Avant d'aborder notre processus de création, nous allons ici tenter d'expliquer comment la musique adopte le même langage que la couleur.

À partir des trois couleurs primaires, nous avons réalisé un cercle chromatique de couleurs, en incluant le noir et le blanc pour obtenir des nuances. D'un point de vue technique, si l'on prend n'importe quel angle de 30° , on obtient des couleurs semblables, par exemple jaune- orange, et n'importe quel angle de 60° donne une gamme de couleurs assez éloignées, comme bleu et rouge. Un angle de 180° nous donne des couleurs complémentaires, telles que vert et rouge, qui sont deux couleurs opposées dans le cercle chromatique.

Pour ce travail, nous avons eu recours à la théorie de Pythagore qui a inventé un accord essentiellement basé sur des quintes pures, dit « accord pythagoricien ». Ainsi, dans la gamme musicale, une note, par exemple Do grave, en résonance avec le Do plus haut de 8 octaves qui résonnent en harmonie. Dans cette série harmonieuse, on entend Sol qui résonne tout en s'éloignant, puis Ré encore plus loin. Une même logique existe dans

la gamme chromatique des couleurs. Par exemple, de même que Do et Sol résonnent en parfaite harmonie, car ils sont les plus proches dans la série, les couleurs jaune et rouge entrent aussi en harmonie. De plus, Do et L'étant des notes assez éloignées, elles donnent une résonance imparfaite, comme les couleurs bleue et rouge. Enfin, comme Ré est très éloignée dans la série harmonieuse, en jouant Do et Ré en même temps, on entend un son dissonant, correspondant à deux couleurs complémentaires telles que vert et rouge.

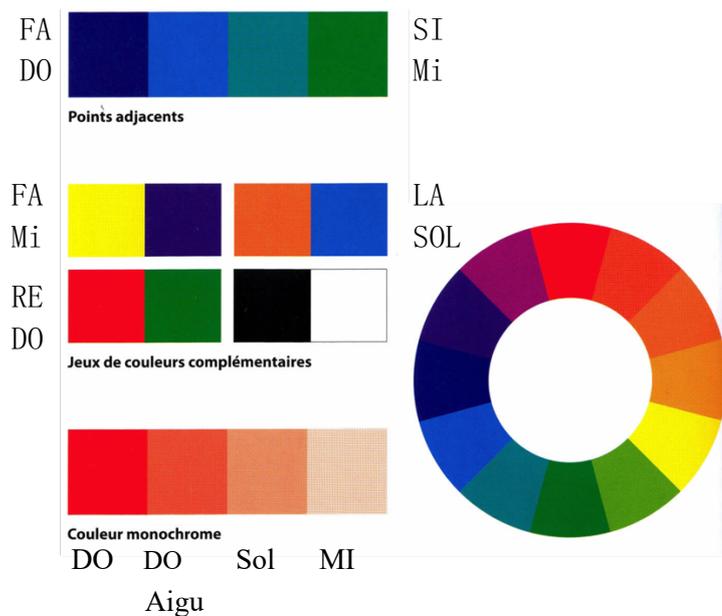


Fig. 9 Comparaison des harmonies de couleurs et de musiques

Ainsi nous avons utilisé cette logique pour composer nos rideaux de polythène, c'est-à-dire, nous avons disposé les couleurs sur ce papier - à partir des 3 primaires – en nous basant sur la théorie d'harmonie de la musique. Nous avons alors obtenu plusieurs gammes de couleurs, différentes pour chaque rideau. Les rideaux ont ensuite été disposés les uns derrière les autres, de telle sorte que les diverses couleurs, en se superposant, sont entrées en harmonie, créant ainsi un accord entre elles.

De cette manière, lorsqu'un spectateur marche dans l'espace d'immersion, il voit les couleurs changer selon ses déplacements, ce qui peut lui rappeler l'harmonie musicale. Nous avons cherché à obtenir des résonances musicales qui croisent les formes et les couleurs, en vue d'en saisir les différentes corrélations entre sonorités, formes, couleurs, lumière, etc.

Notre travail comprend également une recherche théorique.

2.2 La musique : source d'inspiration

En ce qui concerne le processus de création de *Dialogue entre le baroque et le contemporain*, c'est en jouant de la musique que j'ai trouvé l'inspiration. En effet, quand je joue n'importe quelle musique, j'ai l'impression de voir devant moi défiler des images visuelles, comme par exemple des feuilles qui se balancent dans le vent ou encore la lumière du soleil qui se reflète sur les ondulations de l'eau, etc. Pour moi, ce sont des images de la nature particulièrement musicales. En quelque sorte, je joue ce qui ne peut pas être vu, et je crée visuellement ce qui ne peut pas être entendu. J'éprouve des sensations colorées lorsque j'entends des sons.

C'est un peu ce que Roland Barthes appelle « coïncidence ».²⁴ En effet, lorsqu'il écoute de la musique, des mots, des adjectifs lui viennent à l'esprit : « (...) si j'écoute Richter ou Horowitz, mille adjectifs me viennent : je les entends (...) Que se passe-t-il donc ? Lorsque je m'écoute *ayant joué*, - passé un premier moment de lucidité où je perçois une à une les fautes que faites – il se produit une sorte de *coïncidence rare* ». Tel un synesthète, Barthes, ayant beaucoup étudié la sémiotique, entend les mots à travers l'écoute de la musique. Il se produit en lui une forte analogie entre la musique et le mot, mais entre les mots et les couleurs : « Le nom de la couleur (jaune indien, rouge persan, vert céladon) trace une sorte de région générique à l'intérieur de laquelle l'effet exact, spécial de la couleur est imprévisible. »²⁵

²⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Essais, Seuil, 1975, p 67

²⁵ Ibid., p. 70

« *Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante !* ». Ce conseil poétique donné par Picasso dit d'emblée ce que le sonore peut faire du visuel, il en embrasse le projet.

Il y a, de nos jours, une prise de conscience poétique, de la part des artistes, des effets que produisent les dispositifs sonores dans le visuel, ainsi que des différences de plasticité. Ainsi, sans les moyens que donnent la photo et la vidéo, l'acoustique ou encore l'électronique, il serait difficile de travailler les sonorités en tant que sources diverses.

Qu'est-ce que la musique ? Il s'agit de sons organisés, susceptibles de générer des émotions différentes chez les gens. Elle peut être considérée comme une forme de dialogue entre la vue, le toucher, l'odorat, appelé synesthésie des sens synthétiques pour générer une sorte d'imagerie de la vision et de l'environnement. La musique peut aussi être vue comme une sorte de géométrie spatiale qui est très étroitement liée au temps. Lorsqu'elle est jouée, elle s'écoule dans le temps, du présent vers le futur, de manière horizontale. Ainsi, cela rappelle les lignes horizontales – déroulement d'un morceau musical – verticale – gamme du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave – mais aussi circulaire quand le même rythme est répété. De la même manière, la peinture, étant une représentation d'objets et de couleurs, est mise dans l'espace avec, comme en musique, ses variations dans la gamme de couleurs du clair au foncé et vice versa, créant des mots successifs non seulement selon une ligne horizontale ou verticale, mais aussi en profondeur, donnant une vision de perspective.

La musique peut amener à visualiser des couleurs, des formes, des images, créant une synesthésie dans l'art. De plus, le champ de la synesthésie peut également inclure, à côté des cinq sens, d'autres capteurs comme l'équilibre, l'accélération, la température, la douleur et d'autres éléments internes.

L'idée de la musique comme visualisation dans la synesthésie de l'art a été retrouvée dans les compositions de certains musiciens. Par exemple, dans son *Traité de rythme*,

de couleur et d'ornithologie, Olivier Messiaen²⁶, compositeur français, a fait une recherche dans le même esprit. Selon Jean-Yves Bosseur, il « est vraisemblablement celui qui s'est montré le plus sensible à l'interférence du son et de la couleur. »²⁷

De son côté, Patrick Crispini écrit : « *D'Aristote à Isaac Newton, de Pythagore à Walt Disney, de Léonard de Vinci à Goethe, le monde vibratoire des couleurs cherche depuis toujours à "résonner" de concert avec le monde des sons, dans la quête d'une 'longueur d'onde' commune.* »²⁸ À partir de ses propres recherches et de son expérience de chef d'orchestre et de compositeur, Crispini fait le point sur cette quête qui continue à défier les chercheurs scientifiques et les métaphysiciens du monde entier.

De nombreux musiciens ressentent ainsi la synesthésie de la couleur, et beaucoup d'artistes travaillant les arts visuels perçoivent le rythme de la musique en couleurs. Pour sa part, Alexandre Scriabine²⁹, compositeur russe, a associé sa musique pour concerts avec la lumière et les couleurs, et sous la forme du cycle des quintes, il a mis en relation la hauteur avec le spectre des couleurs comme suit :

« *Do = rouge ; sol = orange ; ré = jaune brillant ; la = vert ; mi = blanc bleuâtre ; si, mi et fa # = bleu clair ; ré bémol = violet ; la bémol = violet pourpre ; mi bémol = couleur acier avec reflet métallique ; si bémol, mi bémol et fa = rouge* »

²⁶ Olivier Messiaen « puisant à la source des chants d'oiseaux, des modes antiques et des rythmes indo-européens, fonde son vitrail sonore et son enseignement sur le principe d'une audition colorée synesthésique », cité par Patrick Crispini, *Sons et couleurs*, [En ligne], 53 | septembre 2009, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 01 mai 2017. URL : <http://terrain.revues.org/13768> ; DOI : 10.4000/terrain.13768

²⁷ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XX^e et XXI^e siècles*, op.cit., p. 172.

²⁸ Patrick Crispini, *Sons et couleurs*, [En ligne], 53 | septembre 2009, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 01 mai 2017. URL : <http://terrain.revues.org/13768> ; DOI : 10.4000/terrain.13768

²⁹ Alexandre Nikolaïevitch Scriabine ou Skriabine (en russe : Александр Николаевич Скрябин) est un pianiste et un compositeur russe né à Moscou le 25 décembre 1871.

Enfin, le professeur Lavignac³⁰ parle des associations que l'on peut créer entre les tonalités et les couleurs en se basant sur des éléments purement physiques. Dans son ouvrage, *La Musique et les Musiciens* (1895), il étudie la grammaire musicale, avec ses règles élémentaires et le matériel musical. Il associe des instruments avec des couleurs, des formations instrumentales avec plusieurs types de tableaux et, selon son interprétation, les caractéristiques de chaque tonalité : « *Si majeur : énergétique ; Mi majeur : rayonnant, joyeux ; La majeur : franc, sonore ; Ré majeur : brillant.* »

Ces deux citations montrent que l'on peut associer des notes de musique aussi bien à des couleurs qu'à des émotions.

Comme tous les musiciens, qui avaient déjà ressenti les émotions et les perceptions que peut produire la musique, ainsi que les associations avec les tonalités de couleurs, j'ai tenté de présenter ce que la musique me donnait aussi de percevoir. D'autres recherches, cette fois du côté chinois, m'ont permis de constituer des schémas afin de regrouper toutes mes recherches sur la synesthésie.

2.3 Systèmes de compréhension des sensations synesthésiques

La Chine s'intéresse aussi à la synesthésie. Plus particulièrement, l'artiste et chercheur Xiong Ninghui³¹ a publié ses productions au « Congrès international de synesthésie, de la science et l'art ». En fait, il a inventé un guide pour les novices. Afin d'avoir une idée sur le processus ou le développement synesthésique des émotions chez l'être humain, nous avons sélectionné deux schémas tirés d'un article de cet artiste que nous avons traduits. Le premier explique comment se croisent les émotions, les sentiments en écoutant de la musique.

³⁰ Alexandre Jean Albert Lavignac, né le 21 janvier 1846 à Paris où il est mort le 28 mai 1916, est musicographe et pédagogue français, professeur d'harmonie de 1891 à 1915, Claude Debussy a été son élève au conservatoire de Paris.

³¹ Xiongning Hui est né en Chine en 1964 à Jiangshu Nanjing. C'est un artiste synesthésique. Il a publié un article dans Alcalá la Real, Jaén, Espagne, suite à une conférence sur la synesthésie ayant eu lieu à Jaén; du 16 au 19 mai 2015.

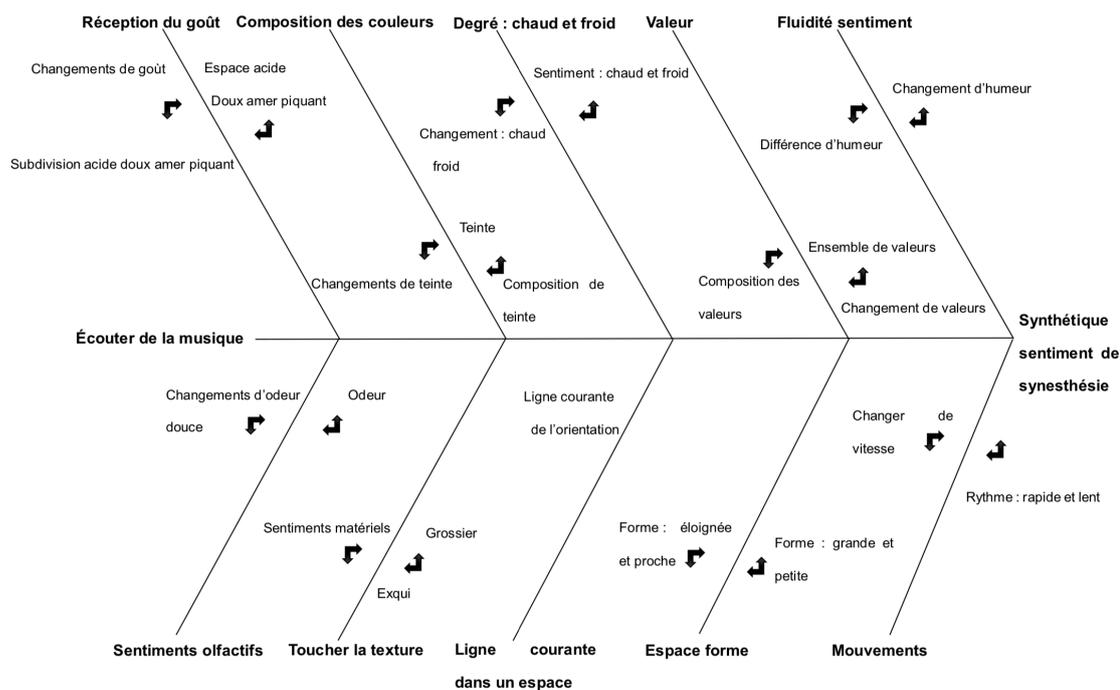


Fig. 10 Traduction du schéma de Xiongning HUI 1

Le second schéma montre également les interactions des émotions engendrées par les cinq sens à travers différentes expériences.³² Il s'agit d'un exercice afin d'aider les personnes qui souhaitent ressentir les effets de la synesthésie au niveau des sentiments. À partir de l'écoute d'une musique, le sujet qui fait cette expérience regarde ce schéma et essaye de ressentir, de percevoir les sensations indiquées.

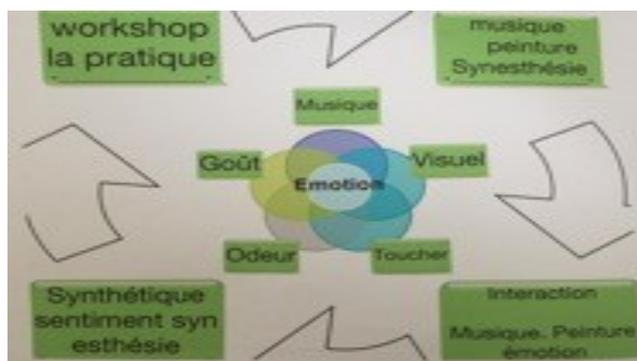


Fig. 11 Traduction du schéma de Xiongning HUI 2

³² Les schémas figurant en annexe sont de plus grande taille.

L'ouvrage de cet artiste nous a aidé à approfondir notre propre système de la correspondance entre musique et peinture. Cette dernière est constituée de points, de lignes et de couleurs, etc., étant les éléments fondamentaux d'un tableau. Il en va de même pour la musique qui est, elle aussi, constituée de ses propres éléments fondamentaux, comme le timbre, la densité, le rythme qui changent, devenant forts, faibles, avec des crescendos, etc.

Premier schéma :

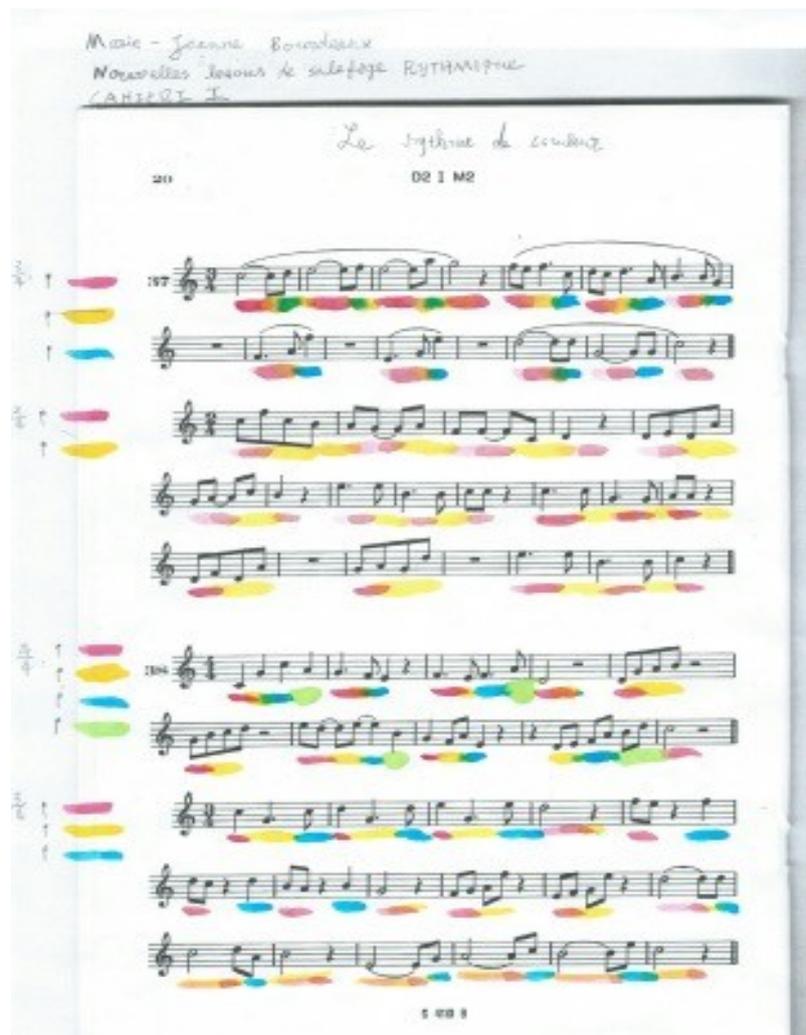


Fig. 12 Rythme et couleurs

La partition musicale ici utilisée est extraite du cahier de solfège de Marie-Jeanne Bordeaux, *Nouvelles leçons de solfège rythmique*. Les groupes de couleurs correspondent aux différentes mesures, par exemple, la mesure à 3 temps comporte 3

couleurs, celle à 2 temps 2 couleurs et ainsi de suite. Nous avons associé aux pulsations musicales des couleurs, marquant un rythme régulier, afin de dynamiser la lecture des notes, et donc, de créer une synesthésie : musique-sonorité. De cette manière, comme les pulsations servent à marquer le temps, les couleurs semblent aussi jouer de la musique, faisant ainsi revivre la pulsation de la musicalité.

Deuxième schéma³³ :



Fig. 13 Tableau des tonalités de la couleur

³³ Les schémas figurant en annexe sont de plus grande taille.

De récents travaux, comme ceux de Lavignac, ont montré que les accords portent des coloris qui se réfèrent à une perception subjective et non à des couleurs objectives. Selon ce musicien, « *il semble qu'on ne reconnaisse pas encore assez les liens entre les coloris visuels et les coloris sonores.* »³⁴ En 1895, il a proposé dans sa théorie 24 tonalités par analogie avec les couleurs et la lumière dans la peinture impressionniste. À partir de cette idée de Lavignac, qui associe une tonalité à une couleur (par ex. fa = rouge etc.), j'ai associé, selon mon point de vue, à chaque couleur une tonalité, les majeures correspondent à des couleurs claires, lumineuses et les mineures renvoient plutôt à des couleurs sombres, selon ma perception.

C'est ainsi que ces deux schémas m'ont permis de réaliser une sorte de peinture musicale. De cette façon, la couleur contribue à la synesthésie du son, au mélange de nuances de gris, allant du chaud au froid, du haut vers le bas, et aux degrés de la musique.

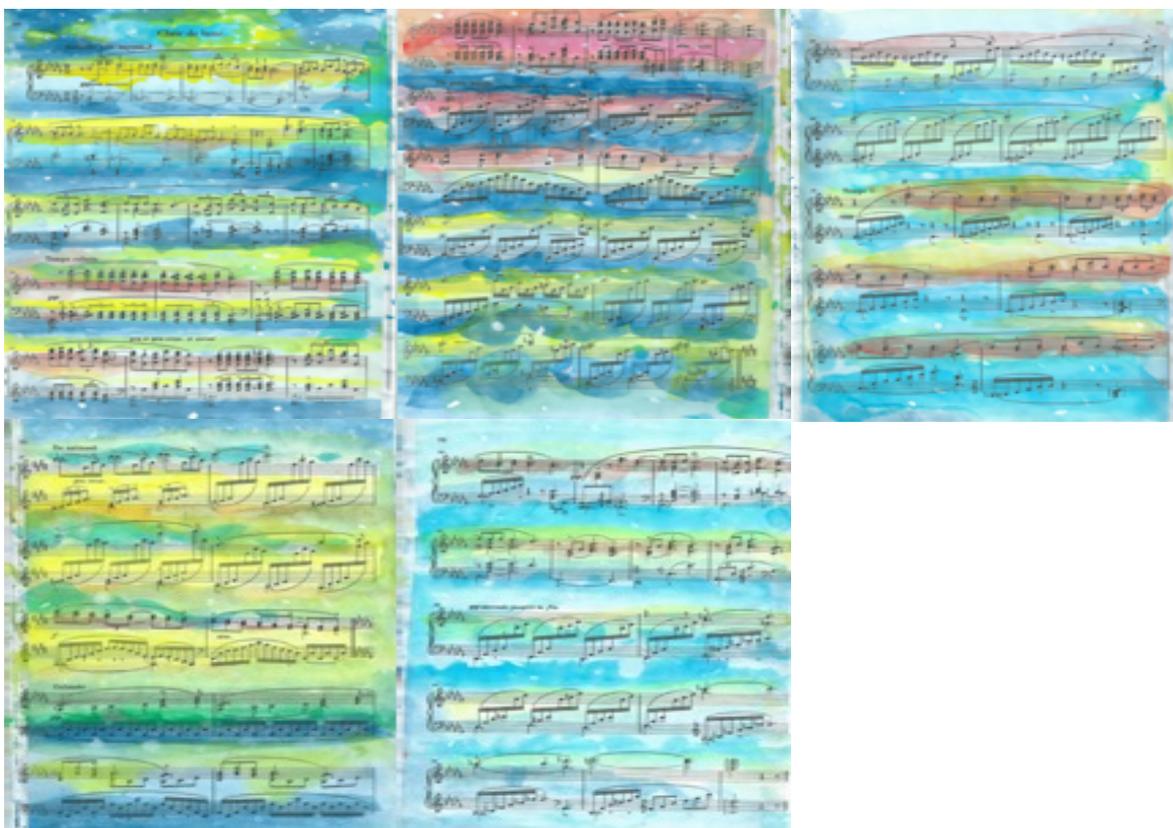


Fig. 14 Synthèse de la synesthésie couleurs-sons d'après l'œuvre *Clair de lune* de Debussy

³⁴ Lavignac, *op. cit.*

En appliquant toutes mes idées à des partitions musicales de Debussy, j'ai tenté de révéler une nouvelle approche de la musique avec la synesthésie couleurs-sons. Par exemple, son œuvre, *Clair de lune* (1895), m'a inspiré la création du tableau **Fig. (14)**

Ce tableau est une synthèse de mes travaux sur la synesthésie. J'ai peint la partition en fonction des changements de tonalité et de mes propres sensations, les nuances de couleurs correspondant à l'intensité musicale. De même, les petites touches de couleurs (détail) correspondent à des pulsations qui forment un cycle.

Il importe de souligner que Debussy s'était lui-même inspiré, pour créer son œuvre, du poète Paul Verlaine, qui a écrit *Clair de lune* (1890), montrant que, déjà lui aussi, ressentait une certaine relation entre lecture et musique. Bien que le mot de synesthésie ne fût pas encore intégré au vocabulaire à cette époque, le phénomène existait déjà.

Dans la même perspective, en plus des œuvres de Debussy, musicien le plus représentatif de la musique impressionniste, nous avons analysé celles du peintre impressionniste Claude Monet, en particulier *Impression soleil levant* (1872). Il semblerait, d'après nos recherches, qu'ils se soient mutuellement inspirés. En effet, Monet a essayé de composer avec la couleur, comme Debussy a essayé de composer avec la musique.

Le point commun entre les deux artistes est la nature comme sujet d'inspiration, la variation de la lumière et de l'ombre, le goût pour l'eau. Dans le morceau *Clair de lune*, la lune est comme un petit ruisseau qui remplit tout l'espace. Les notes s'éparpillent, mais avec une certaine organisation. C'est comme de l'eau qui déborde d'un seau, qui parcourt le sol, en s'arrêtant fréquemment, mais à intervalles réguliers. Les notes semblent soumises à une grande imagination.

Ainsi, quand on écoute la musique de Debussy, on se rappelle la peinture de Monet, et lorsqu'on regarde les peintures de ce peintre, on se souvient de la musique de Debussy. Les sensations de l'ouïe et de la vue se mélangent de manière subtile. C'est comme si les peintures de Monet dessinaient la lumière et la couleur de la musique de Debussy,

et inversement, la musique de Debussy fait écho aux peintures de Monet, renvoyant, là encore, à une forme de synesthésie.

2.4 Le phénomène de la synesthésie traversant les créations contemporaines

Nombreux sont les artistes qui donnent naissance à des œuvres. À titre d'exemple, nous pouvons citer James Turrell,³⁵ un des artistes américains les plus reconnus sur la scène contemporaine. Il est considéré comme un architecte de la lumière invitant son public dans à vivre une expérience sensorielle. En général, ses œuvres ne sont pas toujours faciles à appréhender ni à décrire, car elles font appel à tous les sens. Depuis 1967, il a exposé une centaine de fois à travers le monde. En 2018, nous avons eu l'occasion de voir une de ses œuvres exposées au « Jewish Museum » à Berlin, intitulée *Aural*. L'installation fait partie de la série « Ganzfeld Pieces ».

Il s'agit d'une installation immersive dans une salle sombre au fond de laquelle une lumière hypnotique change de couleurs, soit très lentement, soit très rapidement. En fait, le spectateur pénètre dans un espace sans porte, donnant l'illusion de pénétrer dans un couloir sombre, alors qu'il n'y a qu'une seule pièce, en forme de cube. D'abord plongé dans le noir, l'œil du spectateur s'acclimate, puis perçoit progressivement un rectangle rouge aux contours flous, dont la couleur s'affirme de plus en plus nettement. Quelques instants plus tard, on distingue un processus de changement du rouge, jusqu'à apercevoir toute une série de couleurs correspondant à la gamme chromatique. Les couleurs s'inscrivent dans un processus cyclique d'une durée variable.

Le visiteur ne peut voir d'où provient la source lumineuse, et avec cette ambiance, il peut se sentir un peu égaré, ayant la sensation d'avoir perdu son cadre de référence.

³⁵ James Turrell, né en 1943 à Los Angeles, est un artiste dont les principaux éléments d'expression sont l'espace et la lumière. Vers la fin des années 1960, il crée des installations, ou plutôt des espaces de perception réalisés à partir de la lumière, son matériau de prédilection. L'ensemble de sa production ne contient quasiment aucun objet. En 1966, Turrell procède à plusieurs expériences avec la lumière dans son studio de Santa Monica.

Le changement graduel de couleurs permet de se former une image progressive. Lors de notre visite, les couleurs créaient en nous des sensations tellement fortes qu'elles devenaient presque physiques. Cela nous a rappelé des sonorités que nous avons en mémoire, celle-ci s'articulant avec les couleurs : tel est l'effet que nous avons ressenti. Et même si nous n'écoutions pas directement de musique, nous pouvions entendre des sons dans notre esprit³⁶.



Fig. 15 Installation lumineuse – *Aural* 2018 ; Jewish Museum Berlin

Cette œuvre, qui est bien plus qu'une simple œuvre d'art visuelle n'intègre toutefois pas de sonorités.

Conclusion de la première partie

Notre création, *Dialogue entre baroque et contemporain*, est donc une synthèse de toutes ces recherches, qui, à travers un long processus de travail, nous ont permis de faire dialoguer les sons anciens - ceux du clavecin – avec la lumière et les couleurs. En ce qui concerne la lumière, il s'agit d'une réinterprétation, un nouveau travail plus contemporain, de chorégraphie en utilisant les nouvelles technologies, le but étant de faire dialoguer ces trois éléments : musique du clavecin, lumière et couleurs. Quant aux couleurs, elles proviennent d'une série de papiers transparents (polythène) de grande taille, formant une série de rideau à partir desquels les différents publics, dans leurs déplacements, peuvent voir diverses couleurs qui, elles-mêmes, bougent et changent.

³⁶ Cette sensation d'entendre de la musique en regardant des couleurs peut provenir du fait que, en tant que musicien, nous sommes sensible aux sons et aux mélodies. Mais nous pensons également que les spectateurs qui font l'expérience de cette œuvre éprouvent eux aussi cette sensation d'entendre de la musique.

Ainsi, l'association et l'interconnexion entre la musique baroque donnée par le clavecin, le trajet de la lumière et des couleurs créent, ensemble, un échange relationnel, donnant lieu à des mouvements synesthésiques. Toute cette ambiance, qui s'inscrit dans le temps, montre la possibilité de mettre en relation des éléments anciens et modernes, d'où l'expérience synesthésique des spectateurs.

Partie II : *Jeux d'eau et de miroirs* - Réflexion du miroir créant un nouvel espace

L'eau, souvent exprimée dans les œuvres artistiques par le fleuve ou le lac, a attiré l'attention des impressionnistes tels que Monet et de Debussy. Les pièces pour piano comme *Rêverie*, présentent des reflets dans l'eau dans une scène où la lumière et l'eau s'entrecroisent par la superposition d'accords.

Comment créer une œuvre immersive à partir de miroirs ? Telle est la question qui nous est venue à l'esprit. Cette question, Yayoi Kusama³⁷ a aussi dû se la poser lors de sa création *Infinity Mirror Room filled with the brilliance of life (salle des reflets infinis pleine de l'Éclat de vie)*, œuvre exposée à Beaubourg en 1998. Depuis lors, l'artiste n'a cessé de produire des œuvres similaires. Son travail est une juxtaposition de nombreux miroirs et de lumières colorées ; au sol, est disposé un miroir d'eau où se réfléchissent le plafond et les murs. Le visiteur est ainsi plongé dans un espace illimité, infini.



Fig. 16 *Infinity Mirror Room* Yayoi Kusama

À partir de là, nous allons, dans ce qui suit, procéder à la présentation de notre travail (1) avant d'expliquer ses inspirations (2).

³⁷ Yayoi Kusama est une Japonaise née en 1929. À la fois artiste, sculptrice et écrivaine, elle a toujours été inspirée par les miroirs et la lumière. Elle présente ses œuvres dans beaucoup de pays, notamment aux États-Unis, aux Pays-Bas, à Tokyo, Shanghai, etc.

1. Présentation de l'œuvre

En quoi le 'naturel' et le 'virtuel' de cette œuvre créent-ils une composition singulière ? Nous verrons, dans un premier temps, les éléments que nous avons utilisés (1.1), et dans un deuxième temps, ceux qui créent l'originalité de notre travail : le miroir et la vidéo (1.2).

Cette création a été réalisée dans une pièce noire, carrée, dans laquelle nous avons installé des objets, tels que des miroirs de forme ronde et à double face, de trois tailles différentes, ainsi que des bandes de papier transparent, coloré et non coloré. Nous avons choisi ce papier en raison de sa double face de réflexion. Nous avons commencé par recouvrir le sol de la pièce par le papier non coloré, qui donne l'apparence d'un miroir.

Puis nous avons collé au plafond, avec du scotch double face, quelques bandes de papier coloré d'une largeur de 1 m, que nous avons disposées à des intervalles plus ou moins réguliers, la longueur étant celle de la hauteur de plafond. L'espace entre les bandes permet aux visiteurs de circuler entre elles. Quant aux miroirs, tous de forme ronde, ils ont été suspendus au plafond par un fil transparent grâce à un scotch, plusieurs objets pouvant être attachés au même fil. Ainsi, avec le poids des miroirs, le fil peut bouger librement.

Ensuite, nous avons installé quatre vidéos-projecteurs aux quatre coins de la pièce. Étant à la recherche de lumière brillante, nous avons filmé, en hiver l'intérieur d'une piscine située au pied du Mont-Blanc et dans une salle vitrée, pour le projeter sur l'installation. Nous voudrions souligner que, lorsque nous avons visionné la vidéo, immédiatement, des sonorités nous sont venues à l'esprit, faisant appel à des souvenirs. C'est alors que nous pensés à la pièce de Ravel *Jeux d'eau* (1901)³⁸, qui évoque les mouvements de l'eau. Enfin, grâce à un montage, nous avons enregistré ce morceau,

³⁸ Maurice Ravel (1875-1937), à la suite de Debussy, a été reconnu comme l'un des compositeurs français les plus importants de son époque. *Jeux d'eau* est une pièce pour piano qu'il a composée en 1901.

qui nous semblait parfaitement fusionner avec notre création. Nous avons repris le titre de Ravel pour notre œuvre.

Étant à la recherche de sensations de synesthésie, notre idée était de créer un espace avec des images reflétées dans les miroirs, qui allaient créer un rythme, comme une musique, afin de jouer entre l'ombre et la lumière et de trouver diverses variations lumineuses naturelles.

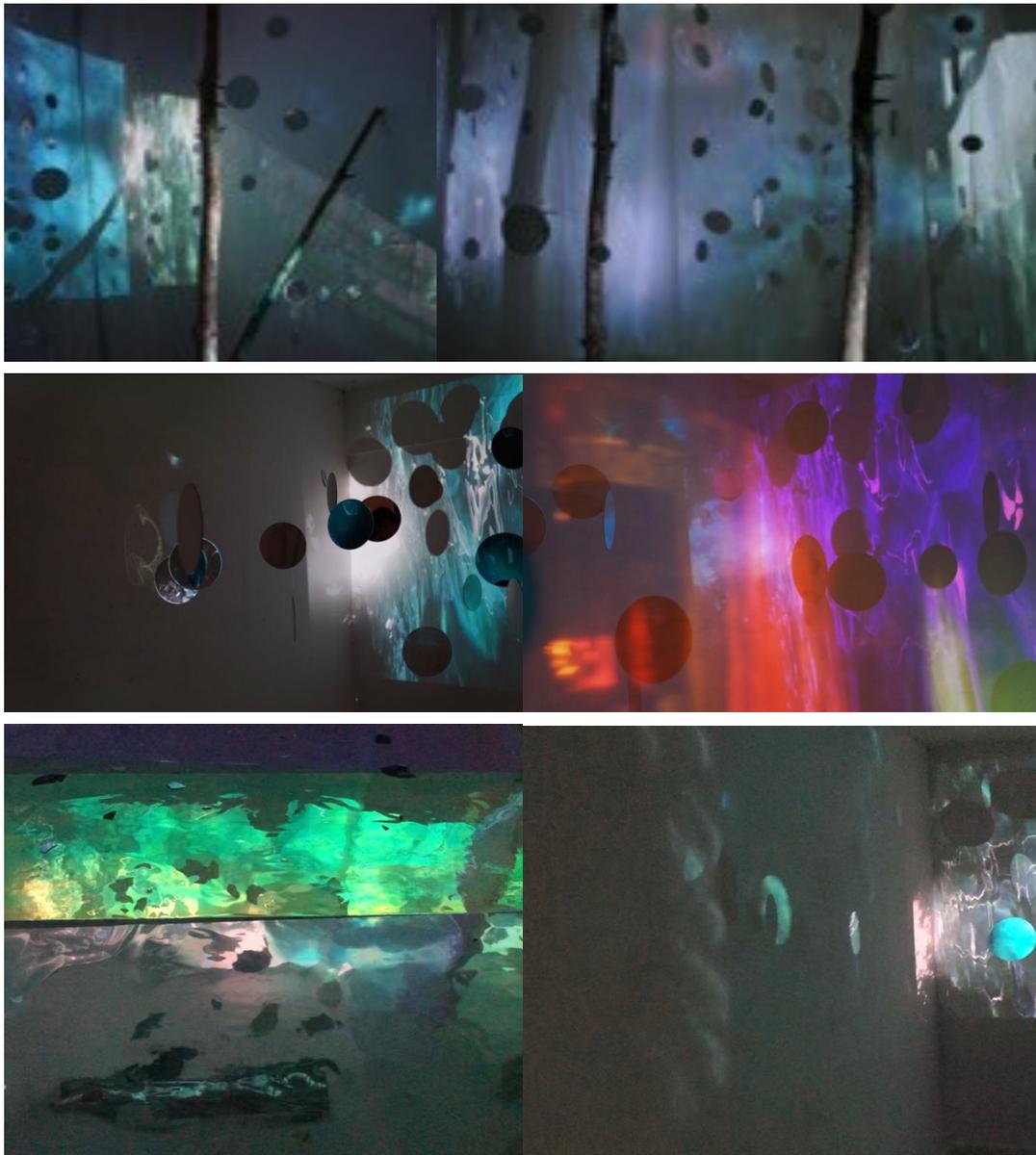


Fig. 17 *Jeux d'eau* - installation sonore

Lorsqu'un spectateur s'immerge dans cet espace, des effets visuels sont d'abord produits. Il voit des faisceaux lumineux de couleurs provenant de la vidéo qui bougent

dans l'espace de la pièce. Ces mouvements sont issus de la réflexion des miroirs qui, du fait de leur poids, deviennent mobiles. De plus, le papier miroir fixé au sol donne l'impression de marcher sur une surface d'eau. Et les bandes colorées transparentes suspendues au plafond provoquent chez le spectateur une vision différente selon l'endroit où il se trouve : son image est reflétée et multipliée. Ensuite, immergé dans cet espace, le spectateur se trouve pris dans un rythme créé par les images, qui s'ajoute à la mélodie de la musique, et il peut avoir l'impression de se trouver dans une autre dimension, un espace virtuel.

La réflexion de la lumière sur l'eau donnée par la vidéo, crée une sorte de brouillard vapoureux, nébuleux. La lumière que nous avons utilisée à travers les projecteurs est, d'une part, concentrée sur les miroirs, d'autre part, grâce à leur action réfléchissante, elle est diffusée aux quatre coins de la salle, donnant une impression vapoureuse.

1.1 Les éléments utilisés

Ceux-ci sont divers : miroirs, écrans en papier miroir, images, entre autres. Dans quelle mesure un espace créatif, artistique, devient-il un espace proche du naturel ?

1.1.1 L'objet miroir

Le miroir fait partie intégrante de notre œuvre, étant même l'élément principal. On le retrouve partout et sous des formes différentes : le miroir en tant que tel, le papier miroir installé au sol et sur les rideaux, et l'eau, qui est un miroir naturel.

Avec sa surface plane réfléchissante, le miroir permet de refléter tous les points d'un espace. L'image qu'il donne est une image virtuelle. Nombreux sont ceux qui l'utilisent pour agrandir un espace. Dans notre travail, le miroir, avec sa double face, non seulement agrandit l'espace, mais surtout, reflète la vidéo qui représente les ondulations de l'eau, donnant une infinité de reflets et s'ajoutant aux mouvements créés, ce qui procure à l'œuvre une structure plus complète. De cette manière, l'espace que nous

avons réalisé est un espace virtuel. En entrant dans ce lieu, le spectateur peut avoir l'impression de se promener dans une "forêt de miroirs" créée par les rideaux-écrans.

Rappelons que la métaphore du miroir a été très utilisée en littérature. Depuis l'Antiquité, le mythe de Narcisse³⁹ ne cesse d'influencer les écrivains comme les artistes. D'autre part, au XIIIe siècle, Guillaume de Lorris, dans son *Roman de la Rose* inachevé (1230-1235), avait utilisé l'image de la fontaine réfléchissante.

En arts plastiques, l'idée d'utiliser le miroir n'est pas nouvelle. Déjà, le peintre flamand de la Renaissance, Jan Van Eyck, avait peint un miroir dans son célèbre tableau intitulé *Les époux Arnolfini* (1434) pour montrer aux spectateurs ce qui se passe derrière le tableau, et non plus seulement devant. Van Eyck avait ainsi, à son époque, introduit un nouvel angle visuel, située derrière l'espace représenté dans le tableau. Ensuite, beaucoup d'autres artistes l'ont imité.

Aujourd'hui, le miroir est un élément très utilisé dans l'art contemporain, comme par exemple l'exposition que nous avons citée plus haut. Nous trouvons aussi la notion de simultanéité, notamment avec les images reflétées dans et par les miroirs.

1.2.2 Le papier miroir au sol

Certains artistes installent sur le sol de leurs installations différents objets, obligeant ainsi les spectateurs à déambuler, et de cette manière, à participer à une expérience immersive. Ce mode d'installation fait toujours appel à un sens, soit l'ouïe - en disposant du matériel qui résonne lorsqu'on marche - soit la vue - en installant par terre des miroirs ou une matière quelconque, comme une toile blanche, du papier reflet. Ainsi, nous pouvons évoquer, par exemple l'oeuvre *Feuilles mortes* de Menashe Kadishman

³⁹ Narcisse, personnage de la mythologie grecque, apparaît aussi dans *Les métamorphoses* d'Ovide. Ce personnage est connu pour avoir trop longtemps regardé son visage dans l'eau, à tel point qu'il est tombé amoureux de lui-même.

(2001),⁴⁰ fait appel aux, et notamment à l'ouïe, car de nombreux masques en fer ont été déposés sur le sol.



Fig. 18 Feuilles mortes - installation sonore musée juif de Berlin

Dans ce travail *in situ*, le spectateur est totalement immergé dans un espace clos. L'œuvre est dédiée non seulement aux Juifs assassinés durant la Shoah, mais aussi à toutes les victimes de la violence et de la guerre. Des milliers de masques la bouche ouverte, découpés dans des plaques de fer, ont des expressions qui évoquent les souvenirs douloureux des victimes. L'installation laisse apparaître des visages hurlants, posés sur le sol, et sur lesquels les visiteurs marchent, créant ainsi des sonorités criantes, dures à entendre.

Dans cette installation, que nous avons expérimentée, nous pouvons déambuler sur les masques de fer. Ainsi, quand nous marchons dessus, ceux-ci, en se heurtant les uns aux autres, émettent un son, comme s'il s'agissait de cris de douleur. Nous entrons rapidement dans le champ immersif de cet environnement, nous entendons les ondulations des sons et sentons la vibration des blocs de fer sous nos pieds.

Lorsque nous avançons, la lumière devient de plus en plus sombre. En levant les yeux, nous voyons le haut du plafond qui est une fenêtre en verre, transparente, qui nous

⁴⁰ Kadishman part pour Londres en 1959 où il continue ses études, avec des artistes proches du minimalisme tels que Anthony Caro. Les premiers travaux, souvent dépeints comme minimalistes, utilisent la pierre, le fer et la notion de gravité, se singularisant par un travail autour de l'équilibre. Cette exposition est installée au rez-de-chaussée du musée juif de Berlin.

permet de voir le ciel. La pièce dans laquelle est exposée l'œuvre est très haute de plafond, ce qui provoque en nous un sentiment d'enfermement, et en même temps, un désir de liberté, car on ne peut atteindre la lumière.

Cet environnement naturel créé par l'artiste, confère à l'ensemble une expérience immersive remplie d'effets choquants. Quand le spectateur est immergé dans cet espace, il fait l'expérience d'une synesthésie individuelle, réagissant à ses propres souvenirs, aux différents sentiments qui se succèdent en lui. Se trouvant dans un lieu clos qui ressemble à une prison, il vit une véritable expérience, comme s'il était sur les lieux réels. Ici, la majorité de ses sens sont en éveil.

Dans le même sens, le compositeur et plasticien Ryoji Ikeda, un acteur majeur de la musique électronique japonais. Ses créations invitent à expérimenter une immersion dans un univers qui mêle le son, l'image, l'espace et la perception. L'installation immersive lumineuse *Test pattern* (2008), conçue à partir de données mathématiques, présente une salle où l'espace est divisé en deux univers opposés, mais qui se complètent.



Fig. 19 *Test pattern*(2008) - installation sonore

D'une part, dans une large installation audiovisuelle, l'artiste procède à une « méta-composition » : un brassage de données visuelles et sonores, abstraites, créées à partir de règles mathématiques. D'autre part, l'installation sonore est faite d'immenses haut-

parleurs. Le spectateur est invité à une performance de l'écoute, par une déambulation libre qui oriente son expérience musicale.

Nous avons également expérimenté cette œuvre, marquée par le rythme et la lumière. Le point commun de ces deux installations, apparemment opposées, est le fait que la déambulation excite un sens : l'ouïe pour la première, la vue pour la seconde.

Notre travail reprend cette idée, avec l'installation du papier miroir par terre, où le spectateur peut voir son reflet, mais de manière floue. Cependant, c'est non seulement la vue qui est sollicitée, mais aussi le toucher. Car, nous avons fait une expérience intéressante : lors d'une de nos expositions, nous avons demandé aux spectateurs (ceux qui le souhaitaient) de se mettre pieds nus afin d'être en contact direct avec le sol et d'éprouver une sensation tactile. Certains nous ont dit qu'ils avaient l'impression de marcher sur une rivière. Cette réaction provient probablement du fait qu'ils voient l'eau reflétée dans les miroirs, tout autour d'eux. Cette sensation est aussi créée par les multiples répétitions, tant dans la musique que dans les miroirs.

1.2 Le miroir et la vidéo : deux éléments, de multiples reflets

Les jeux de miroirs réfléchissent les parties du corps des spectateurs, ce qui leur donne un aspect fragmenté. Ainsi, la fragmentation est une caractéristique de *Jeux d'eau* et ce, à plusieurs niveaux. D'abord, les images de la vidéo projetées sur le mur, se fracassent lorsqu'elles rencontrent les miroirs, ce qui déstructure l'espace. D'autre part, l'image du spectateur lui-même est également fragmentée quand il traverse l'espace. Enfin, le sol, recouvert de papier miroir, reflète à la fois les images d'eau de la vidéo et les spectateurs qui déambulent, inversant ainsi l'ordre de la pièce. DE cette manière, *Jeux d'eau* nous offre un triple reflet.

1.2.1 Images et vidéo

Elles sont données par les vidéos – projecteurs, étant la seule source de lumière dans l'espace obscur. Les miroirs suspendus bougent naturellement avec le phénomène de

l'attraction. Dans cet espace, les images qui bougent, changent, peuvent être appelées images mouvantes, par opposition aux images fixes. En langue chinoise, il existe des mots différents pour désigner ces deux sortes d'image : 影像 *yingxiang* (image mouvante) et 图像 *tuxiang* (image fixe).

Cette ambiance peut rappeler les différentes phases de la lune, grâce aux reflets des miroirs, passant de la pleine lune aux divers croissants de lune lorsqu'elle est en phase montante et descendante. Dans cette perspective, la vidéo nous procure des formes géométriques très diverses, sans cesse en mouvement.

2. Mouvements, réflexions et simultanéité

Qu'est-ce qui crée le dynamisme de cette œuvre ? Nous proposons de répondre à cette question en montrant que ce travail est en proie au changement (2.1), avant d'expliquer ce qui a inspiré ce projet (2.2).

Notre production présente un triple mouvement. Tout d'abord, c'est la vidéo qui donne le mouvement principal avec les ondulations de l'eau (filmées au préalable). Également source de lumière, la vidéo projette les mouvements de l'eau, donnant ainsi à l'espace une impression mouvante, où tout bouge, l'idée étant de créer des vibrations et une interpénétration des sons et des images.

Ensuite, les miroirs eux-mêmes, suspendus au plafond, par le phénomène de l'attraction, bougent librement, venant se rajouter aux mouvements de la vidéo. On peut alors voir que la salle est traversée par une myriade de formes colorées, visibles dans tout l'espace. Ces images, bien qu'elles soient mouvantes, rappellent le cubisme. Dans notre recherche d'agrandissement de l'espace de la salle, nous avons aussi cherché à le découper, à multiplier les points de vue. Cette multiplicité de points de vue peut aussi faire penser à un tableau abstrait, mais qui intègre des mouvements. Par le reflet des miroirs, les images apparaissent tantôt décomposées, tantôt réunies. La récurrence des images leur permet de se déplacer tout autour de la salle.

Cela donne une sensation d'insaisissable, d'éphémère, de hasard, de non fixe, où l'on ne peut rien saisir, même si les éléments disposés sont fixes.

Enfin, un troisième mouvement est provoqué par les spectateurs qui se promènent dans l'espace. En marchant, ceux-ci font bouger les miroirs suspendus, qui sont déjà imprégnés par un léger mouvement dû à l'attraction terrestre, en provoquant un petit souffle d'air.

La réunion de ces trois mouvements forme comme un canon musical, marqué par la simultanéité, et l'on peut même parler de poly-mouvements.

2.1 Une installation en proie au changement

L'installation *Jeux d'eau* est une œuvre qui, de par sa composition, n'est pas statique. Tout d'abord, les nombreux miroirs et le sol réfléchissant lui donne un statut de mobilité. Par exemple, si l'on prend plusieurs photos d'un même coin de l'œuvre, sans bouger, nous aurons plusieurs clichés différents. Nous pouvons penser que ce n'est pas la même installation. En outre, comme l'avons vu, la vidéo qui projette des images, permet à l'œuvre de ne pas rester fixe. De plus, lorsque les spectateurs entrent dans la pièce, et que leurs visages et des parties de leurs corps, y compris les ombres créées quand ils se déplacent, transforment, en quelque sorte, l'œuvre. Elle devient, de cette façon, différente, autre. Et les spectateurs deviennent alors partie de l'œuvre elle-même, participant un peu à notre projet. Ce travail n'est pas prévu pour un seul visiteur, c'est-à-dire, dans l'idéal, plusieurs spectateurs peuvent déambuler dans la pièce librement. En investissant ainsi l'espace, les personnes créent, avec les éléments de la composition – musique, images, couleurs - un réseau, et ce réseau est également en lien direct avec le créateur de l'œuvre. Cela nous fait penser à un roman littéraire.

2.2 Inspirations et réalisation de ce projet

Ce projet artistique trouve son origine dans notre observation d'images visuelles de la nature : la lumière du soleil qui provoque des ondulations sur l'eau, le mouvement des

feuilles se balançant dans le vent, la pluie ou la neige qui tombe, etc. Après avoir filmé et visualisé ces images, elles nous ont rappelé les *Jeux d'eau* de Ravel (1901).⁴¹ Toujours à la recherche d'associations et de combinaisons d'images visuelles et de sonorités, nous nous sommes tournés vers les artistes impressionnistes, et ce, pour plusieurs raisons que nous allons décrire ci-dessous.

2.2.1 L'idée de la peinture chinoise

Lorsqu'on est immergé dans l'espace, on aperçoit, à certains endroits, des miroirs qui reflètent une petite partie de la vidéo, dont l'ombre est transmise sur les murs. L'image reflétée nous rappelle la technique de la peinture chinoise qui utilise les grands traits. En effet, nous distinguons sur l'image plusieurs lignes qui s'entrecroisent et qui, dans le même temps, bougent, comme les peintres traditionnels chinois qui donnent un mouvement à leur dessin.

2.2.2 La nature

Tout d'abord, que ce soit les peintres ou les musiciens, nombreux sont ceux qui puisent leurs idées dans la nature. Celle-ci leur offre toute une série d'images réelles, naturelles, des rythmes. Dans la nature, les éléments sont vivants, expressifs, dynamiques, harmonieux. Cette harmonie provient de chaque élément de la nature. Ainsi, au bord d'une rivière, par exemple, l'eau qui coule a son propre rythme, sa propre vibration. Par exemple, dans la série des *Nymphéas* de Monet, les ondes à la surface de l'eau ondulent légèrement sur le lac calme où les saules pleureurs se regardent tranquillement. Le mystère de la lumière et de l'eau est mis en valeur par les couleurs vert foncé et vert clair.

⁴¹ *Jeux d'eau* est une pièce pour piano de Maurice Ravel composée en 1901, destinée à son maître Gabriel Fauré. L'œuvre dure environ cinq minutes.

On ne peut dissocier sons, vibrations, couleurs et lumière. Les couleurs vibrent comme les notes de musique. En effet, « toute variation de l'environnement acoustique se traduisant par des apparitions de formes colorées. »⁴²

Les phénomènes de la nature, tels que le vent, l'air doux, le courant de l'eau, sont produits par des vibrations. De ce fait, les sons ne sont que des phénomènes vibratoires, comme la lumière, la chaleur, etc. Les vibrations sonores, que l'oreille peut percevoir, « varient de 32 à 73.000 par seconde. Celles qui produisent la chaleur, et que les physiciens appellent vibrations calorifiques, commencent à 134 trillions (134.000.000.000.000) par seconde, et deviennent lumineuses, c'est-à-dire visibles, perceptibles par l'œil, à partir de 483 trillions. Voici les chiffres correspondant aux vibrations éthérées des sept couleurs de l'arc-en-ciel, la gamme des couleurs. »⁴³

Les œuvres des impressionnistes m'inspirent beaucoup : je ressens des effets synesthésiques car ils mélangent divers éléments comme les couleurs et les sons, en les faisant dialoguer.

Claude Monet⁴⁴, par exemple, à travers ses tableaux, m'a inspiré, car il a beaucoup travaillé le changement des couleurs, de la lumière et de l'ombre en prenant l'eau comme point de départ de ses œuvres. J'ai également choisi le thème de l'eau comme motif de création de ce travail. Les ondes à la surface de l'eau, la réfraction de la lumière dans l'eau présentent des éclats lumineux. C'est aussi pourquoi les peintres et les musiciens impressionnistes évoquent l'eau dans leurs créations artistiques.

Debussy a, lui aussi, attiré mon attention car il a pris comme sujet d'inspiration de ses œuvres, la mer. La plus importante est un poème symphonique intitulé *La mer*, qui

⁴² Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, interaction aux XX^e et XXI^e siècles, op.cit., p.173.

⁴³ Albert Lavignac *La Musique et les Musiciens* (1895) par ouvrage par l'Académie des beaux-arts éducation de la légion d'honneur paris 1938

⁴⁴ A l'âge de cinq ans, Monet et sa famille ont déménagé au Havre, ville entourée de paysages maritimes. C'était l'occasion pour l'artiste de se sensibiliser à la lumière de l'eau. Grâce à cet environnement, on trouve souvent la mer dans ses œuvres, telles que les falaises à Etretat, la Manneporte. La mer occupe la plupart de ses œuvres bien qu'elle n'ait pas toujours le rôle principal.

comprend trois parties : I. *De l'aube à midi sur la mer* - II. *Jeux de vagues* - III. Dialogue du vent et de la mer. Dans cette "peinture symphonique", Debussy a exprimé sa passion pour la mer, il présente une musique colorée qui montre différents états de cet élément : mer calme, agitée, sous la tempête.

Conclusion de la deuxième partie

À travers *Jeux d'eau*, nous avons tenté de créer un espace immersif naturel grâce à la vidéo que nous avons filmée. Il s'agit d'ondulations de l'eau afin de créer du mouvement. Notre idée était de retirer des éléments naturels pour recréer un espace illusion, accompagnés de la musique. Nous avons trouvé que *Jeux d'eau* de Ravel était la plus adéquate à notre création.

Dans cet espace immersif, le spectateur est libre de circuler librement. Il peut vivre une expérience de prolongement de l'espace grâce aux nombreux miroirs que nous avons accrochés dans tout l'espace, créant ainsi des réflexions multiples.

Partie III : Au croisement de deux langages : comparaison entre *Dialogue entre baroque et contemporain* et *Jeux d'eau et de miroirs*

Cette partie est consacrée à la comparaison entre nos deux œuvres ci-dessus présentées. Bien qu'elles aient été conçues dans le même esprit de croiser la musique et les arts visuels, et qu'elles aient la même "signature" (1), nous voudrions montrer qu'elles ont aussi chacune leur propre singularité (2).

1. Au croisement de la vision et de la sonorité

Dans cette section, nous allons tenter de montrer les points communs que partagent nos deux œuvres. Aussi allons-nous insister sur nos principales sources d'inspiration (1.1), la vidéo comme outil indispensable (1.2), la musique à clavier (1.3), l'interrelation entre la musique et la peinture (1.4) et l'espace clos (1.5).

1.1 Sources des idées de l'art en synesthésie

Généralement, lorsque nous décidons de produire une œuvre artistique, nous nous appuyons sur des idées et réflexions proches de la philosophie, technique des philosophes, anciens artistes chinois.⁴⁵ Ma plus grande source d'inspiration est la musique, notamment lorsque je joue de *guqing*, un ancien instrument à 7 cordes, très philosophique, qui comprend le ciel, la terre, la montagne, et l'eau. Les sons qui s'en dégagent sont à la fois graves et profonds, doux et aigus, et ils peuvent donner de réelles sources d'inspiration, une notion de synesthésie. À cet égard, nous pouvons citer le philosophe ...

⁴⁵ En Chine, les familles cultivées donnent à leurs enfants une éducation traditionnelle, qui comprend l'apprentissage de la musique traditionnelle, la calligraphie, la peinture chinoise. Toutes ces disciplines convergent vers un but : acquérir une certaine esthétique de vie.

Une autre de mes sources d'inspiration est la nature, ou plus exactement les bruits de la nature. Par exemple, les gouttes de pluie qui tombent, que ce soit sur le sol, sur les toits, sur les feuilles ou sur un lac ou un étang, entrent en résonance en moi, tel un concert d'orchestre. Ou bien le vent qui crée des vibrations et qui heurtent les choses à leur contact. Quand j'entends la pluie ou le vent, je perçois des mélodies, ce qui me donne des idées de création. Il en va de même pour les sonorités du quotidien, comme le tic-tac d'une horloge, le lave-linge qui fonctionne, l'eau qui bout, créent en moi des résonances musicales.

La nature est en fait une source d'inspiration inépuisable pour les poètes et les artistes. En particulier, les impressionnistes ont, eux aussi, trouvé leur inspiration dans la nature. Par exemple, le brouillard est un élément naturel auquel le musicien impressionniste attache de l'importance. Chez Debussy, l'évaporation du brouillard crée des effets sonores. En effet, il utilise beaucoup d'accords spécifiques pour composer une sonorité particulière. Son œuvre pianistique *Brouillards*⁴⁶ est l'incarnation de la beauté vaporeuse à travers la description d'un objet concret. L'usage abondant des dièses et des bémols donnent un rythme vague, voire insaisissable, comme le brouillard. À l'instar de Debussy, nous avons aussi tenté de rendre une impression à la fois floue, voilée, flottante et nébuleuse, avec nos rideaux-écrans dans *Dialogue*. De même, dans *Jeux d'eau*, nous avons également traduit cette atmosphère brumeuse avec le reflet des miroirs et de l'eau, donnant une ambiance paysagère plutôt aérienne.

À nos yeux, le brouillard, phénomène naturel, nous a semblé le plus approprié pour représenter dans nos travaux, la notion de synesthésie. Car, avec ses frontières non totalement définies entre les objets, l'imprécision de ses contours, le brouillard ou la nébulosité traduisent bien la notion de synesthésie.

⁴⁶ Cette pièce musicale est tirée du Deuxième Livre de *Préludes* créé de 1910 à 1912. Les *Préludes* de Claude Debussy sont un ensemble de 24 pièces réparties en deux livres, composées pour le piano entre décembre 1909 et avril 1913, en hommage aux 24 préludes de Frédéric Chopin.

Il introduit le linéament et la ligne mélodique, et peint une atmosphère brumeuse qui donne un sentiment de rêve chimérique. Le premier chef-d'œuvre impressionniste, *Impression soleil levant*, présente une image où le soleil se lève lentement, la lumière est présente et le brouillard monte dans le ciel. Mais dans le brouillard, toutes les choses, selon ma perception, deviennent fantastiques créant une illusion synesthésique.

À l'instar de Monet et de Debussy, et en prenant exemple sur eux, j'ai utilisé la nature afin de créer un espace de synesthésie à travers mon installation sonore que j'ai appelée *Jeux d'eau et de miroir*, en hommage au musicien.

1.2 La vidéo comme génératrice de rythmes, de mouvements et de lumière

La vidéo, du latin *video* signifiant « je vois », est une nouvelle technologie au service de l'art contemporain. C'est une technique audio-visuelle permettant d'enregistrer non seulement les images mais aussi les sons sur un support électronique pour ensuite le projeter sur un écran. Ainsi, grâce à cet outil, nous avons pu filmer les danseurs baroques dans *Dialogue* et les ondulations de l'eau dans *Jeux d'eau*. Au contraire de la photographie qui capte un moment donné, la vidéo permet de prolonger cet instant. Elle fait vivre des images, les anime, ou même les faire revivre.

L'apport des nouvelles technologies permet de superposer plusieurs disciplines, en particulier, les domaines et sonores qui sont en général « plaqués l'un sur l'autre (...) où s'opère une véritable fusion entre plusieurs champs d'activité ».⁴⁷

La vidéo est aujourd'hui de plus en plus utilisée par les artistes contemporains, ayant même conduit à la création du néologisme de vidéaste. En tant qu'artiste, la vidéo est, pour nous, un outil majeur qui permet de mélanger, ou plutôt de synthétiser les sons et les images. De plus, la vidéo permet d'animer les images, de les rendre vivantes, ce que ne peut faire la photographie. Cependant, comme cette dernière, la vidéo active la

⁴⁷ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 275.

mémoire, plonge le spectateur dans les souvenirs, avec toutefois une différence : elle l'invite à entrer dans la temporalité du créateur, qui a laissé ses empreintes comme ses émotions, ses pensées, ainsi que son esthétique, voire sa philosophie, etc. La vidéo peut également renvoyer à la nouvelle approche théâtrale qui a fait disparaître les frontières entre les acteurs jouant sur scène et les spectateurs. De cette manière, le spectateur, en regardant une vidéo, peut saisir tous ces éléments restés à l'état latent.

Nous utilisons la vidéo dans quasiment tous nos travaux, car elle est le seul outil, à notre connaissance, capable de capter dans le même temps, non seulement les sonorités et les images, mais aussi toutes les impressions, les émotions et perceptions de l'artiste.

Il est à noter que les images ont aussi un rythme. En effet, lorsque l'artiste filme une scène, il choisit de s'arrêter ou non sur une ou plusieurs images, ou bien ne pas s'intéresser à d'autres. Il en va de même pour la photographie, qui est le résultat. En cela, il donne un certain rythme aux images. L'on peut donc dire qu'une image exprime « *le dynamisme et le rythme dans l'espace-temps* »⁴⁸. C'est ainsi que la vidéo capte à la fois le rythme donné par l'image et celui donné par la musique. On parle alors de polyrythmie. C'est la perception visuelle de l'image elle-même qui donne son propre rythme de l'espace intérieur.

À ce stade, il importe de distinguer le rythme du mouvement. En fait, le rythme fait partie du mouvement. Il peut être régulier, comme celui de la musique classique, ou irrégulier comme celui de la vidéo. Nous pouvons définir le mouvement comme le déplacement d'un objet à une vitesse plus ou moins grande.

Étant toujours à la recherche de mouvements, la vidéo est l'instrument technique permettant de les reproduire, tels que celui initié par les danseurs dans *Dialogue* et par l'eau dans *Jeux d'eau et miroirs*. Elle a aussi permis de saisir les pulsations, les sensations et les mouvements, c'est-à-dire le côté vivant. Dans *Jeux d'eau*, le mouvement est également donné par les miroirs. Enfin, pour être visionnée, une vidéo doit être projetée dans une salle obscure, et de cette façon, elle diffuse de la lumière. À

⁴⁸ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interaction aux XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 42.

ce niveau, la lumière de la vidéo nous permet de la travailler, ce que l'on ne peut pas faire avec la lumière solaire qui envahit tout l'espace. Le ou les projecteur(s), installé(s) dans une salle obscure, nous permet(tent) de maîtriser la lumière de la vidéo, de la dominer en jouant avec. C'est ainsi que nos deux œuvres superposent plusieurs mouvements, y compris celui des spectateurs.

1.3 L'esthétique classique de la musique à clavier

La musique d'instrument à clavier - le clavecin pour les *Variations Goldberg* et le piano moderne pour *Jeux d'eau* - accompagne nos deux projets. Elle constitue notre matériau sonore. Elle ajoute à nos créations une plus-value, car elle offre un nouvel espace, ouvert, une autre manière de présenter les œuvres dans l'espace. Ainsi combinée avec les images et les couleurs, cette musique présente une sorte d'architecture, capable de franchir les frontières spatiales, mais aussi les limites temporelles.

L'instrument à clavier est intéressant pour nous, parce qu'il est l'un des rares instruments à proposer une grande variété d'expressions musicales : harmonie, polyphonie. Cette multifonctionnalité permet de tisser des sonorités, ce à quoi la flûte et le violon ne peuvent parvenir.

De plus, chacun des deux morceaux que nous avons choisis forment un ensemble musical complet, incluant mélodies, harmonie, pulsation rythmique, timbre, contrairement à la musique contemporaine qui cherche à offrir de nouveaux concepts.

Par exemple, les sonorités des musiques contemporaines sont différentes, telles que la musique métallique, le *hard rock*, le *heavy metal*, proposant des musiques distillées, aux sonorités sourdes, focalisées plutôt sur des pulsions ou impulsions, aux grandes distorsions. Ou bien la musique électronique qui, avec les nouvelles technologies informatiques, propose des sonorités synthétiques. Au contraire, afin de donner un équilibre à nos deux travaux, nous avons choisi des musiques à clavier bien structurées. Ce type de musique est, à nos yeux, un ensemble polyphonique harmonieux, où la

résonnance continue pendant quelques instants dans l'espace-temps, tel un écho qui va se perdre dans le lointain.

Les grands musiciens tels que Jean-Sébastien Bach ou Ravel ont élevé la musique au plus haut degré, étant parvenus à sa sublimation, à sa sacralisation. De ce fait, ces grandes œuvres ont traversé l'Histoire et sont parvenues jusqu'à nous, continuant de nous inspirer.

1.4 Musique et peinture : un tissage cohérent

Nos deux œuvres ici présentées sont le résultat d'une composition minutieusement organisée, ou pour ainsi dire, une méta-composition. Comme nous l'avons mentionné, c'est la musique qui nous inspire tout particulièrement, et pour nos deux créations, nous avons puisé dans le répertoire musical de grands musiciens, Bach et Ravel, c'est-à-dire des œuvres sacralisées. Nous avons donc introduit dans nos créations un travail extérieur, afin de réaliser un nouveau produit. Ce produit est également la réunion d'autres petites œuvres que nous avons déjà composées, et que nous avons ensuite intégrées à la création, comme par exemple le rideau écran dans *Dialogue entre baroque et contemporain*. Dans ce sens, notre travail n'est pas seulement une création indépendante, unique, c'est aussi la réunion d'œuvres ou de compositions autonomes, qui, ensemble, forment un tout unifié, harmonieux. Les musiques choisies, œuvres à part entière, sont pour nous, comme des fils de haute qualité, que l'on déroule pour ensuite les retisser, les re-tricoter, tout en les intégrant à nos créations, dans le but de réaliser un nouveau produit. Dans ce processus, nous avons prêté une grande attention à créer une harmonie, un équilibre qui donne un ensemble cohérent, organisé.

1.5 L'espace clos : lieu qui se maîtrise

L'espace est une notion que tout artiste doit prendre en compte dans ses créations. Cet espace peut être soit extérieur, soit intérieur. L'espace du dehors est, le plus souvent, soumis aux conditions climatiques et météorologiques. De ce fait, l'artiste doit

impérativement choisir l'endroit qui convient le mieux pour exposer son travail – sauf s'il ne voit pas d'inconvénient à ce qu'il puisse être détruit par la force de la nature. Dans notre cas, l'espace intérieur, fermé, est le plus approprié pour accueillir nos travaux., dans la mesure où la vidéo ne pourrait pas fonctionner dans des conditions optimales à l'extérieur.

En effet, un espace clos est facilement maîtrisable, tout au moins, il est possible d'adapter son œuvre au lieu donné. Ainsi, l'œuvre *in situ* prend en considération l'espace, s'y intègre, formant, en quelque sorte, corps avec elle. Par exemple, lors d'une de nos expositions de *Dialogue*, on nous avait proposé une salle très grande, *white tube*, de 120 m² environ, alors que l'oeuvre est prévue pour 60 m² environ. Au début, j'ai pensé ne pas participer à l'exposition, car le travail était plutôt pour un espace *in situ*, déjà coloré, imprégné d'une ambiance. Dans ce cas, il est relativement aisé de s'adapter au lieu. L'espace idéal pour exposer *Dialogue* est une salle décorée en style baroque, où les murs, par exemple, ont des sculptures, des dessins incrustés, voire des peintures ou des fresques, avec un plafond haut. Cette configuration déjà imprégnée du style de l'époque, de l'ambiance, permet à notre création de se fondre dans la pièce.

Ainsi, après avoir visité la salle plusieurs fois, mesuré les dimensions et longuement réfléchi, nous avons décidé de réaliser ce travail *in situ* en nous adaptant aux conditions imposées. Pour ce faire, nous avons jugé bon d'augmenter l'espace entre les écrans, sans tenir compte de la régularité initiale ? Autrement dit, nous avons installé les rideaux écrans de manière irrégulière, tout en conservant les répétitions.

Il importe donc de pouvoir maîtriser le lieu lorsqu'on expose une création, en particulier une œuvre immersive, afin de l'adapter à la configuration donnée. Par conséquent, l'espace clos *in situ* favorise cette adaptation.

La respiration en musique et les blancs ou espaces vides en arts plastiques idée nouvelle, c'est la rencontre entre deux choses opposées, le choc, la collision de 2 éléments qui permet de donner naissance à une création.

Les divergences pour une immersion sonore deux styles de musique classique le clavier traversant les époques : clavecin et piano-forte le contrepoint (technique horizontale) et harmonie (technique verticale) l'absence de rideaux dans *Jeux d'eau* et espace limité dans *Dialogue* des écrans différents – rideaux et miroirs différences de perspectives données par les miroirs.

2. Les divergences pour une immersion sonore

L'originalité de ces deux œuvres réside dans plusieurs points : tout d'abord, les styles de musique sont différents (2.1), puis l'absence de rideaux dans *Jeux d'eau et de miroirs* influant sur l'espace (2.2) et sur le trajet des spectateurs (2.3).

2.1 Deux styles de musique classique

Bien que nous ayons dit plus haut qu'il existait une relation entre les deux pièces musicales, qui sont toutes deux composées avec un instrument à clavier, de musique polyphonique, il existe toutefois des divergences entre les deux instruments : le clavecin utilisé par Bach et le piano utilisé par Ravel. La principale différence réside dans la façon de frapper sur le clavier.

Le clavecin, instrument à cordes pincées, comporte généralement deux claviers, tandis que le piano est un instrument à cordes frappées et ne dispose que d'un seul clavier, mais avec un plus grand diapason. Il existe donc une différence majeure au niveau des sonorités. Le son du clavecin est plus léger et plus souple que celui de piano. Cependant, la puissance du son issu du clavecin, ne provient pas de la force avec laquelle le musicien frappe sur le clavier, contrairement au piano. Les timbres dépendent des différents registres attribués à chacun des deux claviers.

Durant la période baroque, soit du XVIIe au XVIIIe siècle, le clavecin occupait une grande place dans le champ de la musique, où l'écriture en contrepoint s'était considérablement développée, jusqu'au plus haut point, ayant donné à entendre une musique polyphonique. À partir du début du XIXe siècle, l'intérêt pour cet instrument

a diminué, ayant été ensuite abandonné en faveur du *piano forte*, qui était devenu à la mode. En effet, le *piano forte* permettait aux musiciens d'avoir davantage d'expressions, et était, de ce fait, plus commode. Il offrait une manière plus simple de varier les timbres.

En règle générale, le timbre est associé à la couleur. Comme l'indique aussi J.-Y. Bosseur, « nombreux sont les compositeurs qui ont utilisé le terme 'couleur' pour désigner une qualité de timbre, en particulier à la suite d'Olivier Messiaen. En raison du rôle fondamental qu'ils accordent à cette dimension, les musiciens (...) se sont fréquemment référés aux conjonctions décelables entre les changements graduels de couleur, de lumière et de timbre. »⁴⁹ Ainsi, avec le piano, on peut changer très rapidement de timbre, ce qui permet, de varier la musique.

La musique baroque, dans *Dialogue*, qui est polyphonique grâce au contrepoint, permet un dialogue entre tous les éléments de notre composition. Ainsi, ce type de musique, sur laquelle les deux danseurs se sont exprimés, donne un rythme à la lumière que nous avons filmés. En quelque sorte, nous avons obtenu, par la vidéo, une musique polyphonique visuelle, transmise par la lumière.

En ce qui concerne *Jeux d'eau*, la musique qui n'est pas polyphonique, donne à entendre une grande variété de timbres, qui changent rapidement. Dans la musique de Ravel, artiste impressionniste inspiré par la nature, on peut trouver un parallèle avec la gamme chromatique de couleurs. Puis, avec la vidéo qui projette de l'eau, la musique semble se fondre parfaitement dans les couleurs. Inversement, les images de la vidéo reflétées dans tous les miroirs, leur confèrent une dimension acoustique.

⁴⁹ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, interaction aux XX^e et XXI^e siècles, op.cit., p.178.

2.2 L'absence de rideaux dans *Jeux d'eau et de miroirs* et espace

limité dans *Dialogue*

Une des différences entre nos deux travaux réside dans l'espace de la salle, c'est-à-dire, la zone destinée à la déambulation des spectateurs. Dans *Dialogue*, les rideaux-écrans délimitent l'espace, le sectionnent. De ce fait, certains spectateurs peuvent y voir un rétrécissement de l'espace d'exposition. Cependant, le fait que les rideaux soient transparents peut résoudre ce problème. Ainsi, la disposition des rideaux impose, en quelque sorte, un trajet aux spectateurs, orientant plus ou moins leur trajet dans cet espace clos. Ces derniers doivent contourner les écrans dans leur déambulation, tout en observant les images.

Au contraire, dans *Jeux d'eau*, l'espace de déambulation est libre, les gens se déplacent à leur guise, malgré les miroirs suspendus. À l'inverse des rideaux, qui jouent un peu le rôle de murs ou de paravents, la trajectoire des spectateurs, dans ce travail, n'est pas autant imposée. Comme les rideaux qui sont transparents, les miroirs reflètent tout ce qui se présente devant eux, y compris ceux au sol. Cela permet de donner un effet d'espace agrandi. Mais, d'un autre point de vue, les miroirs, en reflétant les images, déstructurent l'espace de la salle, le désorganisent, voire le renversent, notamment avec le papier miroir fixé au sol. Ainsi, la musique harmonieuse du piano forte viendrait équilibrer l'espace de la pièce désorganisé.

2.3 Le trajet des spectateurs

Dans un espace d'exposition, les spectateurs sont amenés à effectuer un ou des trajet(s). Mais ce trajet n'est pas libre au sens strict du mot, car les artistes ont préalablement conçu, dans leur esprit, un chemin à suivre afin de montrer leur œuvre.

Dans notre cas, pour *Dialogue*, nous avons également conçu – bien qu'inconsciemment – une trajectoire précise en disposant les rideaux-écrans dans la pièce. De ce fait, les spectateurs, dans leur visite, doivent suivre le cheminement que nous avons réalisé.

Dans *Jeux d'eau*, le trajet des spectateurs est plus libre, dans la mesure où il n'y a pas de contraintes spatiales fixes, les miroirs suspendus flottant dans la salle. À travers cette œuvre immersive, les spectateurs peuvent investir l'espace comme ils le souhaitent. De plus, au cours de leur marche, ils peuvent regarder dans les miroirs et voir leur visage démultiplié. Cela leur donne l'impression qu'ils sont plusieurs, même s'il n'y a qu'un seul spectateur. Cette œuvre immersive fait penser à un théâtre où la personne a un rôle à jouer. Ainsi, le spectateur devient un acteur dans son acte de regarder. La situation est alors intéressante lorsqu'il y a plusieurs personnes. Celles-ci se voient reproduites maintes fois dans les miroirs, ainsi que des parties de leur corps.

Comme nous l'avons dit plus haut, les spectateurs donnent un mouvement, dans les deux œuvres. Dans *Dialogue*, en l'absence de personnes, le seul mouvement est donné par la lumière de la chorégraphie que nous avons filmée, et projetée sur les rideaux-écrans colorés. Cependant, les objets restent statiques, immobiles.

Quand les spectateurs entrent dans l'espace immersif, leur marche crée un autre mouvement, qui fait aussi bouger légèrement les rideaux. Et les variations de couleurs, forment aussi, d'une certaine manière, un petit mouvement. Mais dans *Jeux d'eau*, les spectateurs participent à l'œuvre quand ils déambulent dans l'espace, devenant ainsi partie de la création. Ils rendent l'œuvre dynamique en lui donnant une impulsion. Nous pouvons alors indiquer que cette dernière est une œuvre vivante, sans cesse en mouvement. Cependant, dans *Dialogue*, les spectateurs ne peuvent pas changer le travail.

Partie IV: Développement d'autres sens pour d'autres œuvres (le l'air – le toucher)

Nous venons de voir les effets de la synesthésie dans les interactions entre les arts et la musique. Nous voudrions consacrer cette partie à d'autres œuvres qui ont été inspirées des deux premières. Elles font appel à autre sens : le toucher. Cette idée est développée dans le prolongement de notre recherche sur la synesthésie qui allie sonorités, couleurs, images, mouvements, etc.

Nous allons ainsi présenter dans les deux sections suivantes *Chant de la baleine (1)* et *Portes flottantes (2)*, deux installations immersives, également composées de plusieurs créations personnelles.

1. Illusion flottante de la mer de plastique : *Le chant de la baleine*

L'idée de création du *Chant de la baleine* nous est venue lorsque nous regardions un documentaire sur les baleines. Ce travail comporte un montage musical et un accrochage libre qui investit toute la pièce.



Fig. 20 *Chant de la baleine* - installation sonore

Le montage musical de *Chant de la baleine* est une œuvre que nous avons composée nous-même à partir de cris de baleines déjà enregistrés et d'une improvisation personnelle au piano, contenant des sons doux, des mélodies harmonieuses, donnant lieu à une production musicale très profonde. Cette œuvre est ajoutée à un autre montage. Nous avons utilisé une grande feuille de plastique, à la fois fine et transparente, à laquelle nous avons accroché plusieurs ballons d'hélium avec papier collant, de façon à ce que l'ensemble flotte. Cette création ne demande pas de lieu spécifique pour être installée : elle peut être placée *in situ*, car elle peut s'adapter facilement à l'espace donné. Il nous suffit de découper la feuille de plastique si l'on a une petite salle, ou de prendre une plus grande feuille si l'on a un espace plus grand. De plus, nous avons placé une vidéo qui montre des images de baleines qui nagent dans la mer. Autrement dit, ce travail est le fruit et la réunion de plusieurs compositions. Nous installons dans un coin de la salle d'exposition un dispositif de soufflerie, de manière à projeter l'air depuis le sol. La pièce de plastique, qui est suspendue en l'air à l'état statique, se met alors en mouvement, flottant dans la pièce.

La vidéo scientifique a donc été débarrassée de sa fonction initiale pour être mise au service au service d'un processus composé, être intégrée à une création artistique.

Le but de ce travail, qui est également une installation immersive, est de sensibiliser les gens à l'environnement marin, qui devient de plus en plus pollué avec toutes sortes de déchets, et notamment le plastique, qui prend environ un siècle pour se décomposer. Ainsi, l'accumulation de plastique au fond des mers et des océans nuit gravement au système écologique du milieu marin. De ce fait, tous les poissons et autres espèces vivantes menacent de disparaître. Et la baleine, animal protégé, est aujourd'hui en voie de disparition.

Le plastique de notre installation rappelle toutes les choses en plastique qui flottent sur les eaux ou qui polluent le fond des mers. Plus particulièrement, le plastique de notre installation qui flotte en l'air veut montrer que si l'on ne fait pas attention à nos déchets en plastique, la mer risque un jour de devenir une mer de plastique. L'effet flottant symbolise les vagues.

Contrairement aux deux autres œuvres où les spectateurs voient les éléments face à eux, dans cette installation, ils sont obligés de lever la tête. De plus, ils sont au contact direct avec l'air, ce qui leur permet d'expérimenter le sens du toucher. Car dans ce travail, ce sont la lumière, le son, les images colorées et surtout le souffle qui sont mis en œuvre.

2. Portes flottantes : entre ciel et terre

Le travail se compose de plusieurs "portes" flottantes et une vidéo montrant des images de fidèles en train d'assister à une messe, accompagnées de chant d'église – orgue, chorale. *Porte flottante* est une installation immersive *in situ* qui serait idéalement destinée à être exposée dans une église. Dans ce cas, nous n'utilisons pas la vidéo.



Fig. 21 *Portes flottantes : entre ciel et terre* - installation sonore

Les "portes" sont construites à partir de papier très léger semi-transparent, de forme rectangulaire d'environ 1 m de longueur sur 50 cm de largeur. Ces feuilles transparentes sont suspendues en l'air grâce à des ballons d'hélium. Cependant, lorsque nous avons exposé ce travail dans une salle, les "portes" soit étaient trop près du plafond, soit retombaient par terre. En fait, l'effet que nous voulions produire était de faire flotter ces éléments au milieu de la pièce, à une distance à peu près égale entre le plafond et le sol. Il fallait donc placer les ballons d'hélium en juste proportion, de manière à obtenir les "portes" en suspension dans l'espace, de manière verticale. La position verticale

est très importante, car nous voulions obtenir l'idée de séparation de l'espace, symbolisant, le ciel et la terre, c'est-à-dire le paradis et l'enfer.

Si l'installation est exposée dans une simple salle, nous montrons sur le mur face au vidéoprojecteur les images des fidèles, afin de créer l'ambiance d'une église.

Ces deux travaux supplémentaires s'inscrivent dans la continuité de notre recherche sur la synesthésie, recherche que nous voudrions poursuivre dans un travail à visée clinique d'art thérapie.

Conclusion

Notre intention, dans ce mémoire, était de montrer comment des disciplines artistiques, telles que la musique et les arts plastiques, pouvaient s'entremêler, renvoyer l'une à l'autre, à travers des installations immersives, donnant lieu au phénomène de la synesthésie. Les deux travaux présentés sont un exemple de cette notion, où tous les sens sont sollicités, permettant de faire une expérience de synesthésie. Les arts plastiques et la musique, qui ont de nombreux points communs, se complètent et se renforcent mutuellement, permettant une pénétration et une inspiration réciproques.

Dans notre recherche, nous avons essayé de mettre en mots des ressentis, des perceptions de mes différentes expériences sensorielles artistiques - musique, arts plastiques, etc., afin d'entremêler lumière, sonorités et chorégraphies. Un objet sonore peut être envisagé sous le double aspect de son apparence visuelle et de ses conséquences acoustiques. Nous avons également cherché à montrer que les phénomènes sonores peuvent avoir un effet sur les images visuelles, et éveiller ainsi nos sensations perceptives.

Dans *Dialogue entre baroque et contemporain*, chaque mouvement de la danse reflète la pensée d'un organe sensoriel, chaque note de musique crée une image visuelle que l'on peut associer à des changements de couleurs, chaque image regardée peut rappeler une mélodie. Les yeux, les oreilles, le corps tout entier vibre lorsqu'il fait l'expérience de la synesthésie. Les éléments de la structure musicale classique, qui s'influencent les uns les autres, me permettent de faire, à chaque fois que j'écoute un morceau, une nouvelle expérience synesthésique. De la même façon, lorsque je me promène dans la nature, les éléments m'inspirent et me donnent de nouvelles idées de création.

La musique, au contraire de l'image qui reste fixe, s'inscrit dans le temps et peut devenir la composante concrète d'un travail plastique. Autrement dit, l'espace prend place comme une dimension à part entière d'un projet musical. Les nouvelles technologies se situent au croisement de différents débats d'idées. Ainsi, la vidéo, faisant maintenant

partie des outils des artistes, permet non seulement de représenter des images vivantes réutilisables, mais également de recréer un espace, qu'il soit naturel ou virtuel.

Les différents organes du corps deviennent alors des véhicules pour l'expression de l'art. La création et l'exécution dans les différents domaines donnent le jour à de nouvelles découvertes et réflexions. Pour moi, une fois que les organes sensoriels du corps établissent une connexion entre eux, je peux avoir de nouvelles pensées, de nouvelles idées.

Nos deux œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions. Dans ce cadre, les spectateurs ont joué un grand rôle, car ils ont pu nous faire part de leur expérience sensorielle et exprimer leur ressenti. Et d'une certaine manière, ils ont fait, à un moment donné, partie intégrante de l'œuvre, en particulier dans *Jeux d'eau*. En effet, avec les miroirs et le sol réfléchissant, les spectateurs ont donné lieu à de nouvelles images, créant, à ce moment-là, un réseau en relation directe avec le créateur de l'œuvre.

De plus, nos travaux, comme nous l'avons dit, sont la réunion de plusieurs créations indépendantes. Il s'agit, en quelque sorte, d'œuvres dans les œuvres. Et malgré le fait que ces installations immersives peuvent parfois donner un côté spectaculaire, dû aux effets des nouvelles technologies, nous avons surtout cherché à ce que les spectateurs ouvrent les yeux pour regarder et tendent l'oreille pour écouter. Ainsi, avec leurs sens en activité, les gens font une réelle expérience de synesthésie.

Ce phénomène, qui est étroitement lié à l'art, attirant aussi de plus en plus les chercheurs et théoriciens, se retrouve également dans la littérature, en particulier lorsque le lecteur pénètre profondément dans le récit, jusqu'à s'identifier à un personnage. Il participe à l'œuvre et dialogue avec l'écrivain.

Cependant, nous avons rencontré plusieurs difficultés dans le développement de ce mémoire. Tout d'abord, la constitution du plan nous a posé problème, en particulier pour la première œuvre. En effet, il aurait été plus logique de présenter les notions sur l'art baroque bien avant, mais, à cause du croisement des disciplines, il nous paraissait problématique de l'insérer dans la présentation de l'œuvre. Pour cette raison, nous les

avons placées à la fin de la section. Aussi avons-nous construit de nombreux plans avant d'arriver à celui que nous présentons. L'autre difficulté que nous avons rencontrée est celle de la langue, mais nous avons réussi à la surmonter.

D'après moi, l'Art est sacré. J'ai emprunté deux pièces de musique hissées depuis longtemps au rang de la sacralisation. Chacune, bien que d'époques différentes, a apporté, à mes travaux, une autre dimension, une sorte de sublimation.

Cette idée nous renvoie à la littérature, qui elle-même renvoie à musique, et ainsi de suite créant un cycle naturel.

Bibliographie

- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Paris la Caserne, 1995.
- BERTHOZ Alain, *Liens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- BLANC-GATTI Charles, *Sons et Couleurs*, Neuchâtel, Éditions Victor Attinger, 1935.
- BOSSEUR Jen-Yves, *Le paradigme musical d'Albert Ayne*, Paris, Éditions Traversière, 1987.
- BOSSEUR Jen-Yves, *Musique et arts plastiques Interactions aux XX et XXI siècles*, Edition Minerne, 2015.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Compositeur parmi les peintres. Collection Musique Transversales*. Sampzon : Éditions Delatour France, 2013.
- BOULEZ pierre, *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.
- BRUSATIN (Manlio), *Histoire des couleurs*. Paris, Flammarion, 1986.
- CAGE, John, *Silence*, Paris, Denoël, 2004. *CANTO D'Amore, modernité et clacissisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Paris, Flammarion, 1996.
- CASTEL Louis-Bertrand (père), *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique*, par Mercure de France, pp. 2552-2577, 1725.
- CRISPINI Patrick, *Sons et couleurs*, Terrain [En ligne], 53 | septembre 2009, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 01 mai 2017.
- DANHAUSWER Adolphe, *Théorie de la musique*, Paris, H. Lemoine, 1872.
- DENIZEAU Gérard, *Musique et Arts visuels*, Paris, Honoré Champion, coll. Musique-musicologie, 2004.
- DOUGLAS R. *Hofstadter Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* Édition : 20th Anniversary Edition (5 février 1999).
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

- DENIZEAU Gérard, *Musique et arts*, Paris champion,1995.
- DEWASNE Jean, *Traité d'une peinture et musique au XXe siècle. Pour une approche épistémologique*, Paris, Champion, 1998.
- DIDI Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
- EISENSTEIN (S.M.) Ivan le terrible, (*extrait*) in *Au-delà des étoiles*. Paris, Cahiers du cinéma,1974.
- FRIED Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
- JAMES Janie *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, New York, Copernicus / Springer Verlag, 1993.
- JUNOD Philippe, *La Musique vue par les peintres*, Lausanne, Vilo, Edita S.A, 1988.
- GUELTON Bernard *Les figures de l'immersion*, Paris, PUR,2015.
- KLEIN Adrian B, *Colour-Music: The Art of Light*, Londres, Crosby, Lockwood and Son, 1926.
- LAVIGNAC Albert, *La Musique et les Musiciens (1895)* ouvrage par l'Académie des beaux-arts éducation de la légion d'honneur, Paris 1938.
- LAMBLIN, Bernard, *Peinture et temps*, Paris,Klinsksieck, 1983.
- MCLUHAN, Marshall, *D'œil à oreille*, Paris, Denoël, 1977.
- MERLEAU Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, éd. 85.
- MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MONTANDON Alain, *Castel en Allemagne : synesthésies et correspondances dans le romantisme allemand, Études sur le XVIIIe siècle*, vol. 23, pp. 95-106,1995.
- MORSILLO Sandrine, *L'exposition à l'oeuvre dans la peinture même*, Paris, L'Harmanttan 2014.
- MORSILLO Sandrine, Érie Vigner, *Un théâtre plasticien*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- MICHEL Henry, *Voir l'invisible*, Paris, François Pourin, 1988.

- NICOLLET, Gérard, et Brunot, Vincent, *Les Chercheurs de sons, instruments inventés, machines musicales, sculptures et installations*, Paris, Alternatives, 2004.
- O'DOHERTY Brian, *White cube l'espace, sa galerie et son idéologie*, Paris, Jrp Ringier, Maison rouge, 2008.
- PARRAT Jacques, *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'édicions, 1987.
- ROBERT Morris, *Notes to 1972, Berkeley, on Sculpture, part II*, vol. 5, no 2, octobre 1966 ; traduction dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 90.
- ROBERT Delaunay, *Les cahiers inédits*, Paris, Sevpen, 1957.
- SCHOFFER Nicolas, *La Tour lumière cybernétique*, Paris, Denoël, 1973.
- SURRANS Alain, *Le Regard du musicien*, Paris, Plume, 1993.
- SINHA, Jasmin *Synästhesie der Gefühle, Synaesthesia*, Luxembourg, 2009.
- TOUSSAINT DESANTI Jean, *Réflexions sur le temps*, Paris, Grasset, 1992.
- VON HELMHOLTZ Hermann, *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, V. Masson et fils, 1874.
- WU JIA Feng Zhu, *Re-compréhension de l'impressionniste Fédération chinoise de la Littérature et Art Circles Publishing Company*, 1998-2001.
- XIONG Ninghui, *Synaesthesia in china music and art history 2015 press V Congreso Internacional de Sinestesia*, Ciencia y Arte, Alcalá la Real Jaén. Espaa. 16-19 mayo 2015.
- Zenkine Serge, *Cinq lectures de Roland Barthes*, Paris, Classique Garnier, 2017

Site :

- Discours Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/impressionnisme>.

INTRODUCTION	4
PARTIE I : <i>DIALOGUE ENTRE LE BAROQUE ET LE CONTEMPORAIN</i> DANS L'ESPACE SYNESTHESIQUE	8
1. BAROQUE VERSUS CONTEMPORANEITE	9
1.1 Présentation de l'œuvre : <i>Dialogue entre le baroque et le contemporain</i>	9
1.1.1 Photographie et variation lumineuse : musique, lumière et mouvement	9
1.1.2 La danse baroque : de la notation ancienne à la création contemporaine	13
1.1.3 Installation sonore : musique, lumière et mouvement et couleurs	15
1.1.4 - <i>Tableau synesthésique</i> sur voile transparent	18
1.2 Le rideau-écran délimitant l'espace	19
1.3 L'art baroque : une influence	21
2. PROCESSUS DE CREATION : LES EQUIVALENCES DE STRUCTURES	24
2.1 Proposition d'une logique de correspondance entre musique et couleurs	24
2.2 La musique : source d'inspiration	26
2.3 Systèmes de compréhension des sensations synesthésiques	29
2.4 Le phénomène de la synesthésie traversant les créations contemporaines	35
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE	36
PARTIE II : <i>JEUX D'EAU ET DE MIROIRS - REFLEXION DU MIROIR</i> CREANT UN NOUVEL ESPACE	38
1. PRESENTATION DE L'ŒUVRE	39
1.1 Les éléments utilisés	41
1.1.1 L'objet miroir	41
1.1.2 Le papier miroir au sol	42
1.2 Le miroir et la vidéo : deux éléments, de multiples reflets	45
1.2.1 Images et vidéo	45
2. MOUVEMENTS, REFLEXIONS ET SIMULTANEITE	46
2.1 Une installation en proie au changement	47
2.2 Inspirations et réalisation de ce projet	47
2.2.1 L'idée de la peinture chinoise	48
2.2.2 La nature	48
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE	51
PARTIE III : AU CROISEMENT DE DEUX LANGAGES : COMPARAISON ENTRE <i>DIALOGUE ENTRE BAROQUE ET CONTEMPORAIN</i> ET <i>JEUX</i> <i>D'EAU ET DE MIROIRS</i>	52
1. AU CROISEMENT DE LA VISION ET DE LA SONORITE	52
1.1 Sources des idées de l'art en synesthésie	52
1.2 La vidéo comme génératrice de rythmes, de mouvements et de lumière	54
1.3 L'esthétique classique de la musique à clavier	56
1.4 Musique et peinture : un tissage cohérent	57
1.5 L'espace clos : lieu qui se maîtrise	57
2. LES DIVERGENCES POUR UNE IMMERSION SONORE	59

2.1 Deux styles de musique classique	59
2.2 L'absence de rideaux dans Jeux d'eau et de miroirs et espace limité dans Dialogue	61
2.3 Le trajet des spectateurs	61
PARTIE IV: DEVELOPPEMENT D'AUTRES SENS POUR D'AUTRES ŒUVRES (LE L'AIR – LE TOUCHER)	63
1. ILLUSION FLOTTANTE DE LA MER DE PLASTIQUE : <i>LE CHANT DE LA BALEINE</i>	63
2. PORTES FLOTTANTES : ENTRE CIEL ET TERRE	65
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE	70