

Violaine Anger, *Voir le son – L’écriture, l’image et le son*, Paris, Delatour France, 2020, 252 p.,

ISBN : 978-2-7521-0410-6

Par David Christoffel

L’inscription des sons dans le champ visuel est traditionnellement associée à un enjeu de mémorisation ou à une fonction de transmission. Mais ce genre de réduction à l’utilité oublie qu’en commençant à dessiner le chant, la première moitié du IX^e siècle a aussi ouvert un art graphique du sonore. À l’époque de l’iconoclasme, la notation neumatique dispose des images comme des dispositifs d’analyse de la parole : il suffit de regarder le dessin des neumes pour se faire une idée du parcours vocal qu’ils cherchent à représenter. Au lieu de viser ces manières de noter les lignes du chant comme une stricte tentative de tracer visuellement un contour phonique, Violaine Anger saisit les « signes neumatiques » dans leur « dimension d’image, une dimension corporelle, dans l’analyse même du son » (p. 17). En devenant des choix graphiques, les questions de notation élargissent le vocable musical. Mais l’agencement sémiotique variable ainsi saisi reste à percevoir au-delà de la seule « vocation sonore de l’alphabet » souvent oubliée de son caractère visible¹. D’où le point d’achoppement sur *De la Grammatologie* : si Derrida prend la ponctuation comme un exemple « d’une marque non-phonétique à l’intérieur de l’écriture² » (pour dire que l’écriture marque une distance infranchissable avec la prononciation) et insiste sur le défaut de précision sonore des traces graphiques, Anger pose que « la partition musicale va beaucoup plus loin ». Car la partition, en plus d’être un écrit de la parole, est un écrit de la manière de la dire : « Le blanc qui sépare les mots de la ligne de chant » est présenté comme « un abîme entre les mots écrits et la manière de les dire » (p. 28), plaçant dans une perspective quasi transcendantaliste la triangulation sémiotique peircienne dont on trouve trace dans des formulations comme « la note renvoie visuellement à l’idée d’un son, ce qui est bien différent d’un son » (p. 42). Si ce n’est que la puissance de la remise en perspective de l’histoire de la musique doit l’emporter sur la démonstration philosophique (ou métalinguistique). En vertu du fait, justement, que l’écriture alphabétique est trop habituellement lue comme une suite de signes, alors qu’elle est aussi une image, c’est-à-dire un geste adressé au regard.

¹ Anne-Marie Christin, *Histoire de l’écriture. De l’idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l’art », 2012.

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 323.

Au lieu de prendre simplement les partitions graphiques pour preuve de la force visuelle de la notation musicale, *Voir le son* prouve que la figuration du son est culturelle. L'hétérogénéité entre le sonore (du *logos*, du temporel) et ses supports matériels, visuels, suppose une liaison imaginaire. Mais cette liaison ne peut s'enrichir que s'il y a la place d'une métaphore. Que ce soit, au XIV^e siècle, les traits pointillés qui font penser à du son, mais qui miment des liserés d'eau pour calmer l'oiseau en le mouillant (p. 57 sq.) ou, au XX^e siècle, les traits zigzagant autour de la bouche de certains personnages d'Hergé pour marquer l'intensité et la tonalité des voix des personnages (p. 64 sq.), quelque chose d'autre que la seule ligne vocale sonne dans ces traits qui, dans leur équivalent visuel, font trembler un entre-son-et-signes peut-être plus visible qu'audible. Car le projet de Violaine Anger s'inscrit en rupture avec toute fusion entre les arts. Le blanc dans le titre entre « Voir » et « le son » mérite d'être creusé, élargi. La richesse des allées et venues entre « voir » et « le son » tient surtout dans des équivalences qui ne sont jamais directes. D'où la critique du signe univoque (p. 77 sq.) qui peut aboutir à la réduction de la partition à un code, au rébus (entendu comme un régime de réduction d'une image à une syllabe), à l'équivalence généralisée de la langue universelle... et à l'importance de sortir la signification des seuls signes verbaux : le chapitre V part de Rousseau qui, en opposition au XVII^e siècle qui avait ramené chaque image imprimée à un son signifiant (au point de réduire la force iconique des signes à leur seul résumé sonore), cherche à prendre la mesure des images du son et dément les jeux d'analogie qui voudraient une équivalence termes à termes entre sons et couleurs.

En creusant la liaison du son à l'image, *Voir le son* offre un panel d'exemples d'autant plus riche que la question s'y trouve en rupture avec les théories du code ou de la communication. Saussure manque la dimension proprement visuelle de l'écriture (qu'une lettre soit majuscule ou minuscule est secondaire pour l'opérabilité du biface signifiant/signifié). Dans une opposition entre rébus musical et métaphore (dixième et avant-dernier chapitre), l'associationnisme signifié-signifiant ne peut prévoir l'ensemble des images que leurs rencontres occasionnent. Par exemple, les figures de Chladni articulées aux réflexions de Galilée quand il invente une autre image du son : non plus une image de relation mathématique, mais des traces dans la poussière du bruit que fait un couteau rouillé quand on le nettoie. C'est une autre image du son. Mais c'est aussi un flou dans les images. En remplaçant le décryptage des hiéroglyphes dans la suite des réflexions de Chabanon comme langage élargi au-delà du seul domaine verbal, le travail de Champollion est bien un dépassement de l'univocité de signes en prêtant attention à la dimension sonore des images (p. 141), mais en acceptant « que du son puisse avoir un lien avec de la vue autrement qu'en

passant par une idée claire et distincte » (p. 146). Dès lors, Violaine Anger ouvre la voix d'une écoute des tableaux de Klee et Kandinsky qui vise des processus métaphoriques au-delà du seul domaine verbal, dans les interpolations dynamiques et fructueuses entre « langage pictural » et « langage sonore » (p. 150 *sp.*).