



HAL
open science

La vidéomusique, l'art du devenir en relation

Jean-Pierre Moreau

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Moreau. La vidéomusique, l'art du devenir en relation. L'éducation musicale, 2019, 125 (mars avril 2019). hal-02065757

HAL Id: hal-02065757

<https://hal.science/hal-02065757>

Submitted on 12 Mar 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.

La vidéomusique, l'art du *devenir en relation*.

Jean-Pierre Moreau, compositeur
PRISM - Perception, Représentations,
Image, Son, Musique – Marseille, France
UMR7061 - CNRS & AMU

Dans les années 1990, apparaît une pratique musicale qui consiste à *enregistrer* les sons et les images puis à les *monter*, avec pour finalité une production artistique que le compositeur Jean Piché définit comme « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » et qu'à sa suite nous appelons vidéomusique. Comment faut-il comprendre cette « expression sensorielle unifiée » ? Pourrait-on *décrire* cette relation - entre ce que je vois et ce que j'entends – qui a pour résultat d'unifier cette expression sensorielle ? Pour tenter de répondre à la question de savoir *ce qui unit*, ici l'audio et le visuel, nous commencerons par évoquer l'histoire de la pratique du *montage*, qui est une caractéristique que la vidéomusique partage avec d'autres arts, notamment le cinéma et la musique concrète, deux arts dont à première vue la vidéomusique semble comme *émerger*. Dans la deuxième partie de cet article, je ferai une proposition concernant ce qui est « à l'œuvre » dans cette relation inter-artistique particulière.

I. Les arts du montage

1.1. Expérimentations – collage, montage

Le terme *montage* trouve son origine dans la pratique cinématographique, du métier de *monteur* dont, premiers d'entre eux, Dziga Vertov et Lev Koulechov, pionniers du film expérimental soviétique des années 1920. Cette pratique consiste, dans un premier temps à *enregistrer* les images puis, dans un second temps, à les *monter*, c'est-à-dire à organiser de façon concrète leur rencontre ainsi que leur succession. Si cette opération, qui consiste à assembler des fragments, nous est maintenant devenu tellement évidente qu'on la croirait constitutive du cinéma, il n'en est cependant rien. Au tout début du cinématographe, à la fin du 19^e siècle, le premier film des Frères Lumières, *La sortie de l'usine Lumière* (1895), ainsi que les films qu'ils tournent dans ces années-là ne sont pas encore « montés », avec des plans différents se succédant, mais se présentent comme des ensembles de plan très courts, au cadre fixe. La ville donne alors à voir un foisonnement d'activités hétérogènes qui semble proposer un espace privilégié aux artistes en quête d'expériences nouvelles, et les expérimentateurs de cet art nouveau s'essaient à le

traduire : moyens de transport, humains et marchandises, lieux et voies des différentes activités humaines, atmosphère industrielle...

C'est un expérimentateur de talent, Georges Méliès, prestidigitateur et metteur en scène de théâtre de profession, qui va s'emparer de ce nouveau médium et lui inventer un premier vocabulaire poétique. À partir des procédés techniques appropriés que sont le fondu enchaîné, le gros plan, le ralenti, l'accélééré, l'usage de caches et de maquettes, l'arrêt sur image, il aboutit la fabrication de plans successifs susceptibles d'être *montés* entre eux. En 1902 il tourne son film *Le voyage dans la lune* qui connaît auprès du public un succès considérable.

Dès les années 1910, ce mouvement s'étend, aux arts plastiques dans leur ensemble, par la pratique du « collage ». Cette action consiste à extraire des éléments d'objets déjà existants, pour les réassembler, les *monter* sur un même support : découpes de photos, fragments de tapisserie, tous matériaux possibles à réemployer, dans un détournement qui nie la création *ex nihilo*. Ici coexistent le « même », l'*identité*, et le « différent », l'*altérité*, « à l'intérieur d'un événement qui les réunit sans les confondre »¹, esthétique que Jean-Marc Lachaud² décrit ainsi :

« Dans un premier temps, l'artiste puise et sélectionne au cœur de la réalité un ensemble de morceaux hétéroclites. [...] Dans un second temps, il assemble [...] et met en rapport (de manière conflictuelle) les pièces de ce puzzle. Il les juxtapose, les superpose, les mixe. »³

Cette action qui consiste à couper et à coller, pour « monter » de l'hétéroclite par prélèvement sur de l'usuel, marque ainsi une pratique que l'on pourrait rapprocher d'un « geste type », propre à l'époque, en opposition aux procédés industriels qui enferment le prolétaire, ses gestes sur les chaînes de montage, son quartier, dans la répétition du même, à l'identique : rationnel, mesuré, homogène, précis⁴.

Après la première guerre mondiale, le cinéma va devenir l'art de prédilection de toutes les théories et de toutes les expérimentations, en lien avec la ville industrielle et ses masses

¹ LESAGE, Marie-Christine, Théâtre et interdisciplinarité, Revue d'études théâtrales, Registre 13, Presse Nouvelles Sorbonne, Printemps 2008, p. 22.

² Docteur en philosophie et théoricien de l'art à l'université Paris 1- Panthéon-Sorbonne

³ LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 23 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/120> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.120

⁴ Voir par exemple le modèle d'Organisation Scientifique du Travail (OST), que prône le Taylorisme à partir des années 1880, et que met en œuvre dès 1908 Henry Ford, industriel Nord-Américain fondateur de l'entreprise du même nom.

prolétariennes. Partout, en Europe et dans le monde, des mouvements révolutionnaires prolétariens se font connaître et les artistes s'organisent en comités divers afin de contribuer à la révolution. Ainsi en Allemagne, Hans Richter, « Peintre, cinéaste, militant politique, théoricien de l'art, professeur de cinéma et historien du mouvement Dada [...] »⁵, dirige en avril 1919 le *comité d'action des artistes révolutionnaires*, durant « l'éphémère phase communiste de la République des conseils de Munich »⁶. Dès le début des années 1920, il peint des rouleaux aux titres de *Fugue* et de *Prélude* et travaille avec Viking Eggeling à la réalisation de *films abstraits*, montrant « la vie des formes et des lignes dans le temps »⁷. Ces films abstraits vont porter des titres également empruntés au domaine musical : *Rythmes 21* et *Rythmes 23* pour Richter ; *Symphonie diagonale* pour Eggeling, marquant ainsi leurs intérêts respectifs pour la temporalité musicale et le rythme.

1.2. Le montage au cinéma – Dziga Vertov, Lev Koulechov

En Russie, après l'insurrection révolutionnaire bolchevique qui aboutit, en octobre 17, à la prise du pouvoir politique par les conseils ouvriers (Soviets), apparaissent nombre d'institutions nouvelles dont l'organisation *LEF*, Front gauche des Arts (*Levyi Front Iskusstv*), revue soviétique d'avant-garde, *constructiviste*, fondée notamment par le poète et dramaturge Vladimir Maïakovski, à laquelle participent les cinéastes Sergueï Eisenstein, Lev Koulechov et Dziga Vertov. Dans son article « Abstraction et cinéma en Russie »⁸, Valérie Pozner⁹ précise ce que le terme « montage » recouvre chez Vertov :

« [Il] rêve d'un cinéma qui soit un "art d'imaginer les mouvements des choses dans l'espace", "une géométrie dynamique, des courses de points, de lignes, de surfaces, de volumes"¹⁰. Le montage doit "être un extrait géométrique du mouvement au moyen d'une alternance captivante des images" ; le scénario notera "les signes graphiques du mouvement". »¹¹

⁵ GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Ligeia* 2010/1 (N° 97-100), p. 49-61. p. 49. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-1-page-49.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Idem*, p.50

⁸ POZNER, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), p. 170-183. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-170.htm> [Consulté le 29 mars 2018].

⁹ Valérie Pozner est chargée de recherche au CNRS, historienne du cinéma, spécialiste du cinéma russe et soviétique.

¹⁰ "My. Variant manifesta" (Nous, variante du manifeste), *Kinofot*, 1922, n° 1, p. 11-12. Cité par Valérie Pozner.

¹¹ POZNER, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), *Op. cité*.

Nous sommes très loin de la « fixation du fait » telle que l'envisageait originellement le LEF, et on voit combien le mouvement est le résultat de la transcription qu'en opère le montage, dans une construction et non dans une restitution naturaliste.

1.3. Le montage en musique : la musique concrète

En 1948, le polytechnicien Pierre Schaeffer fonde le studio d'Essai de la radio française, organisme destiné à la formation et à l'expérimentation radiophonique. Lors de l'écoute d'un disque dont le sillon a été accidentellement rayé, créant ainsi une boucle emprisonnant et répétant un peu moins d'une seconde de son, il fait une expérience d'écoute fortuite, réalisant que le son, ainsi décontextualisé, devient alors un « objet sonore », utilisable dans un autre contexte musical, s'il est *monté* avec d'autres sons. Il nomme la musique obtenue par ce moyen *musique concrète*, parce qu'issue directement du son travaillé concrètement sur la matière-son, défini comme objet sonore entier¹², qu'il situe ainsi comme à l'opposé de l'abstraction qu'est la musique décrite sur partition¹³. La bande magnétique, sur laquelle sont enregistrés ces sons choisis, devient alors un instrument, un moyen de création, et il compose en 1948 *Étude aux chemins de fer* à partir de sons enregistrés de locomotives à vapeur dont les variations de vitesse, les sons inversés, montés dans une même œuvre, donnent à entendre non pas le caractère anecdotique des sons, mais l'idée abstraite, musicale, de variation produite par les moyens du studio.

La pratique de cet art s'inscrit ainsi, comme avant elle celle du cinéma, hors de la graphosphère, médiasphère de l'écrit¹⁴, dans laquelle la pratique musicale antérieure, dite savante, s'inscrivait précédemment de façon exclusive et les pratiques analytiques liées à la lecture de partitions musicales se trouvent ici sans objet. Or si la musique concrète, non plus décrite ou représentée sur partition mais inscrite sur support, pose ainsi à nouveaux frais la problématique de l'analyse musicale que dire alors de la vidéomusique, « alliant musique et image en mouvement dans une expression sensorielle unifiée » qui propose à l'œil et à l'oreille du spectateur le travail d'un déchiffrement de cette *coprésence*.

¹² « Entier » au sens de suffisant pour se définir, identifiable comme un tout fini.

¹³ Dans l'esprit de Schaeffer, il s'agit de travailler concrètement la matière sonore en direction de l'abstraction que représente l'œuvre musical, contrairement à la démarche traditionnelle, que pratiquent un Boulez ou un Stockhausen par exemple, qui va de l'idée musicale, abstraite, vers le concret du sonore musical réalisé. Devant l'incompréhension générée par cette appellation il préférera bientôt le qualificatif « expérimentale » à celui de « concrète ». Cf. CHION, Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, 1983, p. 40.

¹⁴ DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

II. La vidéomusique

2.1. Un art du temps

Le renouvellement des pratiques artistiques – développées en parallèle aux techniques de production et de reproduction apparues depuis la fin du XIXe siècle - a frappé d'obsolescence une grande part des savoirs faire artistiques antérieurs, et lorsque nous tentons de saisir une œuvre faisant intervenir tout à la fois de l'image et du son, nous nous trouvons dépourvus des moyens permettant d'échanger de l'information à son propos et, bien plus encore, pour en proposer une analyse. La première des difficultés de l'analyse de l'œuvre *fixée sur support électronique*, qu'est l'œuvre vidéomusicale, comme avant elle l'œuvre musicale concrète, c'est qu'elle n'est possible qu'*in vivo*, en temps réel puisque - n'ayant pas de système de représentation - nous ne pouvons faire le récit de ce qui *devient* au moment du visionnage de l'œuvre. Il semble alors opportun d'orienter l'examen de cette question de l'analyse de l'œuvre vidéomusicale en partant du point de vue de la perception temporelle qu'en a l'audio-spectateur, perception qui résulte de la *relation* de cet audio-spectateur à l'œuvre. Mais non seulement les pratiques analytiques antérieures, qui s'appliquaient aux œuvres transcritibles sur papier, se trouvent sans objet pour ce qui concerne les œuvres fixées sur support électronique, mais notre embarras est également inhérent à la difficulté lexicale liée à notre héritage de la langue grecque, nominaliste et, par conséquent, *substantialiste* :

« [...] la question platonicienne de l'esprit coïncide avec celle du nom et c'est précisément à cause de ce privilège reconnu au nom sur le verbe que la philosophie va être amenée dès le départ à s'orienter vers la recherche de formes séparées »¹⁵

écrit Françoise Dastur¹⁶, ainsi notre vocabulaire, héritage de l'indo-européen, semble-t-il mieux adapté à exprimer l'être que le devenir et, de ce rapport au monde – plus aisément pensé comme un objet statique et réductible à une somme d'objets « simples » que comme un système complexe en devenir - naissent les difficultés à décrire les relations que nous établissons, dans le temps, avec lui. L'aspect aporétique du Temps tient ainsi pour une grande part à la difficulté que nous connaissons à décrire *l'action* dans sa continuité, du fait de notre tendance à considérer cette action comme la somme des instantanés qui la compose, comme si la totalité (l'action) était la somme de ses parties (les instantanés). De plus, cette *relation à l'œuvre* est le résultat

¹⁵ DASTUR, Françoise, *Dire le temps, esquisse d'une chrono-logie phénoménologique*, La Versanne, encre marine, 2^e édition revue et corrigée 2002 (1^{ère} édition 1994), p. 18.

¹⁶ Les travaux de Françoise Dastur (1942) portent plus particulièrement sur la phénoménologie allemande et française. Universitaire, elle a publié de nombreux ouvrages et articles sur Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, et Paul Ricœur.

de l'action de l'audio-spectateur qui consiste à percevoir une multiplicité qu'il unifie dans la durée, qu'il s'agit par conséquent d'un principe *dynamique* qui trouve à s'accomplir dans la *conscience* de l'audio-spectateur, générant ce que nous appelons « Le discours » de l'œuvre.

2.2. Un art de la relation

C'est une relation double comprenant, d'une part, la relation établie au sein de la dyade audiovisuelle entre les deux médias qui coexistent et, d'autre part, celle établie entre cette dyade et l'audio-spectateur qui l'interprète en *métaphorisant* dans le temps. Cette méta-relation réunit ainsi en un seul système relationnel l'audio-spectateur informant dans sa temporalité la relation qu'il établit au sein de la dyade audio-visuelle¹⁷, ce que l'on peut résumer en disant que : (1) l'audio-spectateur entretient une relation dialogique à l'œuvre. Ce dialogue qu'il mène avec l'œuvre - l'interrogeant et trouvant, ou pas, de quoi nourrir ses questionnements - il le mène dans le temps, au fil d'une œuvre qui se parcourt et se dévoile progressivement suivant un mode que nous appelons *discursif*. Ce mode discursif de dévoilement de l'œuvre est la résultante d'une modulation de l'énergie dans le temps que perçoit l'audio-spectateur, et (2) cette modulation de l'énergie se fait pour chacun des deux médias, qui sont alors perçus par l'audio-spectateur sur un mode qui *combine* dans une relation interdiscursive ces deux énergies de façon à pouvoir s'orienter dans le flux temporel résultant. Ce type d'œuvre se trouve ainsi décrit comme étant le résultat d'une action dialogique interprétative de la dyade audiovisuelle dans le flux temporel de l'audio-spectateur, cette action interprétative permettant à l'œuvre de *faire discours* grâce au concours actif de l'audio-spectateur. C'est ainsi *l'écart entre* les deux médias qui est le lieu du dialogue que, dans la durée, nous faisons mener entre les deux médias.

2.3. Vers une herméneutique du discours intermédiatique

Nous sommes ainsi en possibilité de poser la question d'une pratique analytique de cette Relation : existe-t-il, ou peut-on créer, des *repères* permettant de *s'orienter* au cours de cette action de perception ? Est-il possible de discerner, dans ces « profilés d'écoulement d'énergie dans le temps » tels qu'ils sont perçus par l'audio-spectateur, des invariants qui nous permettraient d'établir une catégorisation nous rapprochant ainsi d'une herméneutique du discours intermédiatique tel que perçus par l'audio-spectateur ? A partir de ces hypothèses, j'ai proposé d'expérimenter au laboratoire Musique et Informatique de Marseille, le MIM, une

¹⁷ J'ai déjà développé ces idées dans un article intitulé *La vidéomusique et son destinataire – Un exemple de coopération interprétative* in « *Des interprétations en musique* », *Ontologies de la Création en Musique* – vol. 4 (à paraître), je ne fais donc ici que les reformuler « pour mémoire ».

méthode, un ensemble de conduites visant à établir un corpus lexical adéquat à l'analyse de ce type d'œuvre ainsi décrit, méthode dont les éléments ont été validés ou invalidés à la suite d'une série d'expérimentations conduites de 2011 à 2018, mettant cet ensemble de conduites et ce corpus lexical à l'épreuve de l'analyse d'œuvres vidéomusicales¹⁸. Bien plus qu'à un problème de matières – sonore versus visuelle - c'est par l'écoute attentive de cela qui *fait discours*, c'est-à-dire des *manières*, que j'ai été conduit à proposer un ensemble de solutions. Suivant en cela les indications du musicologue Bernard Vecchione, pour qui, je le cite « la conduite d'écoute n'est pas nécessairement toujours un phénomène " auriculaire ", [et pour lequel] il ne s'agit pas, toujours et en tout, pour l'écoute que d'entendre, par l'oreille, du son »¹⁹, j'ai fait le constat que cette écoute - cette attention à la manière qu'a la vidéomusique de s'inscrire dans le monde - est de l'ordre du musical. Ainsi la complexité du déchiffrement ne tenant alors ni au nombre ni à la qualité des médias opérant dans l'œuvre, il s'avérait nécessaire de questionner le mode opératoire de l'œuvre, ses régimes discursifs, sa manière de devenir et d'être *perçue* comme devenant.

¹⁸ MOREAU, Jean-Pierre, *De la perception à la représentation : vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive - Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale*, mémoire de thèse, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines, Ecole doctorale 354 – Langues, Lettres et Arts, AMU ; laboratoire PRISM, Perception, Représentations, Image, Son, Musique AMU-CNRS, UMR 7061, 2018.

¹⁹ VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in *L'ascolta musicale : condotta, pratica, grammatica*, LIM, 2008, p. 269

Bibliographie

CHION, Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, 1983.

DASTUR, Françoise, *Dire le temps, esquisse d'une chronologie phénoménologique*, La Versanne, encre marine, 2^e édition revue et corrigée 2002 (1^{ère} édition 1994).

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

GENTON, François, « L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter », *Ligeia* 2010/1 (N° 97-100), p. 49-61. p. 49. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-1-page-49.htm>

JULLIEN, François, *L'écart et l'entre Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.

LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/120> ; DOI : 10.4000/socio-anthropologie.120.

LESAGE, Marie-Christine, *Théâtre et interdisciplinarité*, Revue d'études théâtrales, Registre 13, Presse Nouvelles Sorbonne, Printemps 2008.

MOREAU, Jean-Pierre, *De la perception à la représentation : vers une épistémologie de l'œuvre interdiscursive - Pour une analyse de l'œuvre vidéomusicale*, mémoire de thèse, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines, Ecole doctorale 354 – Langues, Lettres et Arts, AMU ; laboratoire PRISM, Perception, Représentations, Image, Son, Musique AMU-CNRS, UMR 7061, 2018.

_____, « La vidéomusique et son destinataire – Un exemple de coopération interprétative » in « *Des interprétations en musique* », *Ontologies de la Création en Musique* – vol. 4, (article d'ouvrage à paraître), 2019.

POZNER, Valérie, « Abstraction et cinéma en Russie », *Ligeia* 2009/1 (N° 89-92), p. 170-183. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-1-page-170.htm>

VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs, polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in *L'ascolta musicale : condotta, pratische, grammatiche*, LIM, 2008.